LAROUSSE

西方视觉艺术史

中世纪艺术

法国拉鲁斯出版公司授权出版

【法】雅尼克·杜朗／著
董强／译

L'ART AU MOYEN ÂGE

吉林美术出版社

1500
年间的西方视觉艺术……

© LAROUSSE/HER 1999
简体中文版授予吉林美术出版社出版发行
吉林省版权局版权登记号：07-2001-589

图书在版编目（CIP）数据

西方视觉艺术史／董强等译. －长春：吉林美术出版社，2002.7
ISBN 7-5386-1286-6

Ⅰ.西... Ⅱ.董... Ⅲ.美术史－西方国家 Ⅳ.J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2002）第030464号

西方视觉艺术史

中世纪艺术(L'ART AU MOYEN ÂGE)

原　　著／雅尼克·杜朗(Jannic Durand)
译　　文／董　强
出版发行／吉林美术出版社(长春市人民大街124号)
责任编辑／华　鹏　胡春辉　李　丹
特约编辑／潘宏艳
封面设计／张亚力
装帧设计／朱　循　李　彤
技术编辑／赵岫山
印　　刷／深圳现代彩印有限公司
出版日期／2002年7月　第1版第1次印刷
开　　本／889×1194mm　1/32
印　　张／31.5 印张(4.5 印张/册)
印　　数／1-4,100 套

书　　号／ISBN7-5386-1286-6/J·993
定　　价／245.00 元(35.00 元/册)

西方视觉艺术史

中世纪艺术




EQUUS
ARCUM
GLADIUM
EQUUS NIGER

西方视觉艺术史

中世纪艺术

雅尼克·杜朗／著
董　强／译

LAROUSSE
吉林美术出版社

作者简介

雅尼克·杜朗，法国文献学院毕业生，卢浮宫博物馆艺术品部主任。他曾在卢浮宫学院讲授中世纪艺术史，长达十多年之久。

第 1 页：
护肩
《复活》
1170—1180 年，挖槽珐琅，镀金，铜质（卢浮宫博物馆，巴黎）。
摄影：© RMN/T

第 2 页：
贝阿图斯·德·列埃巴纳
《关于<启示录>的注解》
1047 年（国立图书馆，巴黎）。
摄影：© Henri Stierlin/T

目 录

前言 6

侵略时代 8

罗马与野蛮人(P8)古代文明的延续与野蛮化进程(P9)
岛屿上的基督徒(P15)

加洛林王朝时期的文艺复兴 19

复活了的古代(P19)加洛林艺术的繁荣(P25)
王家艺术的局限性(P28)

公元1000年前后 29

帝国传统：奥托艺术(P30)最初的罗曼艺术(P35)

罗曼艺术 40

建筑的方法与原则(P40)罗曼建筑流派(P45)雕塑的统一(P49)
雕塑的多样性(P52)色彩与材料：一种古典主义(P59)
色彩与材料：一种想像(P63)●*中世纪的西方与拜占廷(P70)*

最初的哥特艺术 73

絮热在圣德尼(P73)繁荣与遇到的抵抗(P75)
凡尔登的尼古拉(P81)●*交叉穹隆(P76)*

哥特艺术的高峰 82

13世纪的大型建筑艺术(P83)圣路易统治期间的巴黎艺术(P91)

哥特艺术的传播 94

哥特艺术在欧洲(P94)优雅的艺术(P99)
意大利与哥特艺术(P103)乔托时代(P109)●*让·普赛尔(P104)*
●*意大利金银饰工的发明创造(P108)*●*阿维尼翁(P115)*

国际性的哥特风格 116

1400年前后的绘画(P121)一种奢华的艺术(P125)
●*克劳斯·斯吕特(P118)*●*中世纪制毯业(P126)*

中世纪的终结 128

最后的哥特艺术与前文艺复兴(P132)●*"西方的大公爵们"(P134)*

大事年表 138

参考书目 141

前言

在古代世界的终止和意大利文艺复兴时期的最初迹象之间有一千年的时间。这一漫长的过渡时代被称为中世纪。

中世纪是随着5世纪古代世界的崩溃而开始的。406年，日尔曼民族越过了莱茵河与多瑙河，冲向罗马帝国。这一事件之后，一系列大规模的入侵导致了476年西罗马帝国的灭亡。在这一沉重的打击下，古代文明随之灭亡，出现了中世纪的黎明。

在另一端，中世纪随着文艺复兴的到来而终结。文艺复兴在15世纪的头几年就在佛罗伦萨露出端倪，并在15世纪期间在整个意大利得到繁荣。文艺复兴直接从一种世俗的古代世界中汲取一种人道主义的源泉，跟建立在对人与上帝的特殊关系的不断确认基础上的中世纪的精神性彻底决裂。但是意大利文艺复兴并没有马上就征服整个欧洲；相反，15世纪直至16世纪初期，中世纪还通过它的艺术而盛行一时，这种“火焰式”哥特艺术以独特、繁复，以及有些“巴洛克”的形式，成为对意大利风格的最后的抵抗。

然而在1500年间出现的盛况，只能被看作是中世纪最后的余波。它的终结在15世纪中期发明印刷术的时候就已呈必然之势，而1492年新世界的发现，则具体地给了它一个终止的日期。新世界的发现代表了一种新的好奇心，它在所有的思想领域，都开创了重大发现的时代。

对热爱古代文化的拉斐尔的同时代人和古典时代的人来说，中世纪艺术只不过是一种倒退，一种无理性的探索。他们的蔑视态度表现在他们用了一个极含贬义的词来定义整个中世纪艺术，即哥特式艺术。他们认为这种艺术是由哥特人(Goth)创造的，而正是哥特人在公元5世纪时入侵意大利，加速了罗马的崩溃。

然而，从17世纪和18世纪开始，一些教会历史学家和一些对现代国家的过去感兴趣的思想家，如佩莱斯克(Peiresc)，蒙福孔(Montfaucon)，玛比庸(Mabillon)或者甘涅埃尔(Gaignières)，都开始收集中世纪历史的文字与画像资料。法国大革命毁掉了封建制的遗迹和宗教的遗址，但还是允许亚历山大·勒诺阿尔(Alexandre Lenoir)在巴黎的小奥古斯丁博物馆(Augustins)组织起了一个从中世纪的建筑物上抢救下来的雕塑品的重要收藏；而在1793年创立的卢浮宫博物馆，以及国立图书馆，陆续接收了许多重要的中



絮热在他教堂的宝箱内找到了一个古代的斑岩瓶子，就有想法把它变成一个礼拜瓶（在鸟儿的颈中有一根管子，使它可以用做水壶）。这一奇异的形状可能来自古代埃及存放死者内脏的白色瓦罐，同时也让人想起罗马或拜占廷的鹰状装饰。佩莱斯克当时就对它推崇备至。它是中世纪最杰出的文物之一，1793年被赠送给了王家博物馆，即后来的卢浮宫博物馆。
摄影：© RMN

世纪的珍宝。

在夏多布里昂或雨果那里，浪漫主义的怀旧的目光很快就使他们发现了一种来自完全朝向上帝的文明中的大教堂与宏伟的废墟中的信念的力量。天主教也在中世纪发现了一种精神与艺术的复兴源泉，这一复兴从19世纪初就体现在众多新中世纪主义精神风格的作品中；而奥古斯丁·蒂埃里(Augustin Thierry)或者米什莱(Michelet)，则从中世纪中看出民族主义的起源，这一切都使中世纪成为一种时髦。梅里美可谓是中世纪的发现者，维奥莱－勒－杜克(Viollet-le-Duc)是它的理论家。

这一对中世纪的热情而模糊的重新发现，不光是在法国，而且还遍及德国与英国。起初是针对中世纪的最后几个世纪，后来渐渐让人发现了中世纪的无限多样性。人们开始区分哥特式与罗曼式风格。接着，在它们之前的时代的特性与独创性也渐渐被承认和接受。

侵略时代

3世纪期间，占据了整个地中海沿岸地区的罗马帝国经历了一系列的政治、经济和社会危机，差一点就此灭亡。另外，在边境上，野蛮人的压力越来越大。而在古代世界内部基督教的发展，则带来了道德上的危机。在3–4世纪间的帝国晚期，古代文明已深深地变化了，395年在狄奥多西大帝（Théodose）去世之后，希腊化的东部和拉丁化的西部的政治分权已成定局，而4世纪基督教的胜利则加深了这种变化，君士坦丁堡在314年容忍了基督教，而在狄奥多西大帝时代，则已成了帝国的官方宗教。

罗马与野蛮人

在大规模的入侵之前，还存有一种城邦式的文明，城市既是行政中心，又是宗教中心。但在帝国晚期，尤其是在高卢地区，面对野蛮人的威胁，城邦开始退缩到有城堡保护的有限的空间内。这种堡垒往往是用从容易攻打的建筑上拆下来的材料建的，它们已经有了中世纪城池的外观。

罗马官方上开始信奉基督教，新的宗教进入了帝国的行政机构，并在艺术上跟罗马的规则相符合。建筑将古代的民间教堂转化为适合圣事的场所，建立起结构谨严的宏伟建筑，这是世俗的圣祠在基督教下的延续。绘画、镶嵌画和雕塑也开始表现基督教历史上的重要片断，使用的依然是罗马艺术的语言与技术。

相反，集聚在帝国边境上的野蛮民族们或多或少都是游牧的，根本不懂建筑，他们的文化是口头上的。他们往往不会、也不肯去表现人形。他们的艺术几乎总是装饰性的、抽象的或是动物图形，而且经常具有魔术象征的特点，主要用于他们的衣饰或武器上。他们的镶嵌珐琅饰器技术色彩细腻，在这方面十分擅长。而且，野蛮民族往往是世俗的，或者刚刚改信一种简化了的、因此也就是异端的基督教，这在罗马看来更要不得。

406年，随着对西罗马帝国的大规模入侵，罗马人和野蛮人的间隙性接触成了家常便饭。旺达尔人(Vandal)和苏埃夫人（Suève）被来自亚洲戈壁滩的匈奴民族所迫，渡过莱茵河，穿越高尔地区。旺达尔人在北非定居下来，苏埃夫人则在西班牙定居。西哥特人（Wisigoth）从罗马帝国那里转过来，直扑意大利（罗马之劫，410年），然后他们很快就放弃



鹰形扣钩
来自多马尼亚诺（意大利）。金质，镶嵌红宝石。高度12cm。意大利东哥特人统治时期，500年左右。
摄影：©德国国立博物馆，纽伦堡。

了意大利，定居到法国的西南部，并在全欧扩散。法兰克人、勃艮第人（Burgonde）和阿拉曼人（Alaman）利用莱茵河上开出的缺口，继续进入帝国。法兰克人占据高卢地区北部，勃艮第人占据了勃艮第和萨沃瓦（Savoie），而阿拉曼人则进入东部。451年，匈奴人也闯入高卢地区，将它沦为一片废墟，然后在452年闯入意大利，又从那里被赶出，后来销声匿迹。东哥特人(Ostrogoth)随之来到了意大利；尾随他们而来的还有一些其他的小民族。他们当中的一个首领，奥多阿克尔（Odoacre），在476年将最后一个皇帝罗慕路斯·奥古斯都（Romulus Augustule）赶下皇座。西罗马帝国从此灭亡。

古代文明的延续与野蛮化进程

在5世纪末期，野蛮王国开始相继建立：东哥特人在意大利；西哥特人在西班牙；法兰克人和勃艮第人在高卢地区的北部与东部。

从5世纪到8世纪，在因大规模入侵而形成的野蛮族王国中，开始出现古代遗产跟野蛮民族的习惯缓慢的交融，同时也有不断更新的东方与地中海地区的影响的加入。然而，这一交融的前提是世俗的日尔曼民族和跟天主教教义相异的野蛮人改信基督教。教会在正在分解的古代世界中成了西方惟一的政治与文化骨架，野蛮民族的首领们必须与之相适应，才能让人接受他们的统治。

意大利的例子是最能说明问题的。在狄奥多里克大王（Théodoric）统治期间（493–526年），东哥特人和罗马人只不过是简单地共存。罗马人试着延续古代艺术，证据就是一系列的宗教或世俗的象牙雕刻，其向古代“古典”艺术的借鉴还非常明显（波伊提乌[Boèce]的执政官记事板，487年，国立图书馆），而东哥特人则继续他们自己的传统，特别表现在精美的镶嵌珐琅的饰器中，如多马尼亚诺（Domagnano）的鹰形扣钩(纽伦堡博物馆)。

只有君主一个人来保证两个宗教与法律习俗迥异的团体之间的联系。在首都拉韦纳（Ravenne），狄奥多里克大王周围有拉丁诗人陪伴，他沿袭罗马习俗，建造豪华的宫殿与教堂（雅利安人洗礼堂，位于圣阿波利奈尔－勒纳夫[Saint–


SE
GAI
US
pau
LUS

希尔德里克（Childeric）国王宝剑鞘上的装饰

金质，嵌红宝石。高度：12.2cm（巴黎，国立图书馆）。1653年在图尔奈的希尔德里克国王墓中发现，这是一个质量相对上乘的嵌珐琅金器，磨成小平块的光洁的红宝石嵌在细细的金丝围成的蜂形小格中，手工极其精致，在蜂形小格的底部，有一块带凹凸花纹的金衬片垫在红宝石之上，更增添了红宝石的光彩。

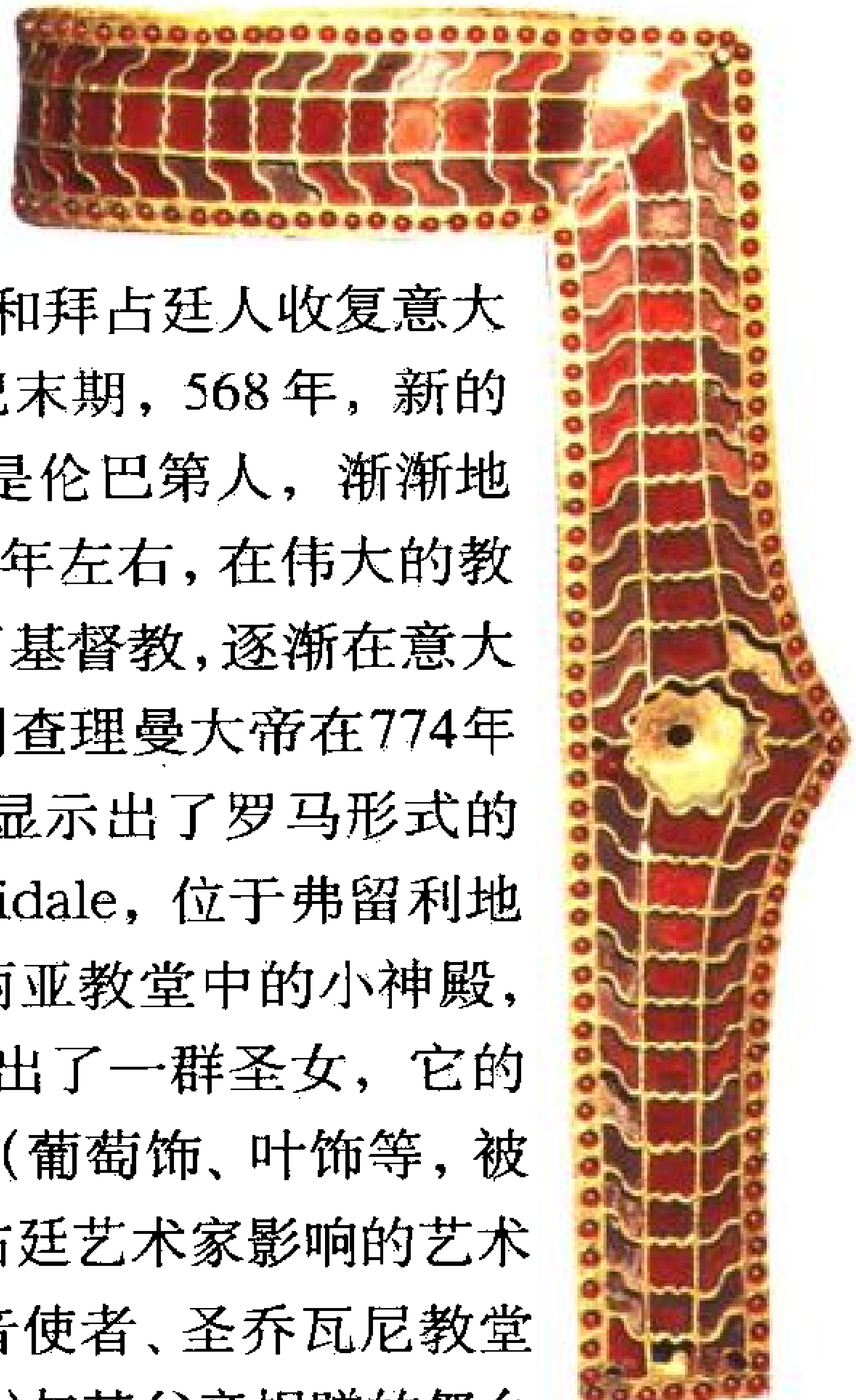
摄影：©Giraudon/T

左页：

《阿拉历克的日课经》

西班牙，8世纪？（巴黎，国立图书馆）。在因大规模的侵略而形成的各个王国中，日尔曼民族与罗马民族分别由各自的法律管辖。《阿拉历克的日课经》是日尔曼律法的总集，由西哥特人的雅利安国王阿拉历克二世（487—507年）在506年颁布，目的是为了控制高卢地区西南部的天主教城邦的反对势力，因为他们准备为改信了天主教的克洛维打开城门，不战而降。人物的脸部与衣褶是通过平行的线条画出的，简炼之至。

摄影：©国立图书馆—Larbor/T



Apollinaire—le—Neuf]），并让人为他自己建起穹形的纪念堂。在他去世之后，东哥特王国在查士丁尼一世(Justinien)和拜占廷人收复意大利的战争中灭亡了。在6世纪末期，568年，新的入侵者来到了意大利，他们是伦巴第人，渐渐地征服了整个半岛。他们在600年左右，在伟大的教皇格列高利的诱导下，改信了基督教，逐渐在意大利形成一种伦巴第文化，直到查理曼大帝在774年征服意大利后才消亡。建筑显示出了罗马形式的延续，比方说西维达尔（Cividale，位于弗留利地区[Frioul]）的山谷圣母玛丽亚教堂中的小神殿，里面的粉饰灰泥土装饰画画出了一群圣女，它的雕塑装饰品有东方化的风格（葡萄饰、叶饰等，被认为是拜占廷艺术家或受拜占廷艺术家影响的艺术家的作品。在西维达尔的福音使者、圣乔瓦尼教堂的伦巴第人拉特奇斯(Ratchis)与其父亲捐赠的祭台上，绘画内容是传统式的，如《正面端坐的基督》、《天神报喜》、《三王来拜》等，但是在线条上显示出一种感人的、具有雕塑层次感的粗朴：形式极其简化，而对人物的衣褶与脸的表现则有一种孩童式的风格。

相反，女王狄奥德琳德（Théodelinde）在600年左右赠给蒙扎（Monza）的圣约翰教堂的精装书封面（今天依然保存在那里），则体现出一种野蛮人的镶嵌珐琅饰艺与古代艺术灵感的完满结合，这种古代艺术主要体现在构图上：在一个色彩统一的背景下，宝石装饰呈十字架形排列。

在西哥特人占据的西班牙，野蛮人在6世纪末以前并不皈依基督教。在7世纪期间发展了一种灿烂的文明。在他们的首都托莱多，几乎不剩下什么建筑遗迹，但是，正如在伦巴第人统治下的意大利一样，昆塔尼拉·德·拉斯·维涅阿斯（Quintanilla de las Viñas）和圣彼得·德·拉·纳夫（San Pedro de la Nave，《亚伯拉罕作出牺牲》）的简单的塑像，在细节上有独创性，但在表现一定的层次感上还是遇到了相同的困难。相反，在珍宝艺术上，艺术家们尽情发挥他们的精湛技术，例如加拉扎尔（Guarrazar）的著名的虔诚献祭王冠，尤其是雷切斯温特(Receswinthe)的虔诚献祭王冠（653—672年，马德里考古博物馆），都是精品。但是，在711



年，当时已经占据了整个北非的阿拉伯人越过了直布罗陀海峡，瞬间就毁灭了西班牙的西哥特文明。

在5世纪的高卢地区，位于卢瓦尔河南部的地区相对幸存下来。古代文明在那里得以延续，如位于马赛的、后来几经重修的圣维克多教堂，它的平面图前有一个罗马式的中庭，规模已明显缩小，还有一些带有叶形装饰的镶嵌画残片。一批洗礼堂也留存下来，如弗雷瑞斯（Fréjus）、里埃兹（Riez）、威纳斯克（Vénasque）等地，都建立在一个呈十字的平面上，上覆拱顶。而在阿尔勒(Arles)，一系列经过雕刻的灵柩延续了前一个世纪的传统。

相反，在索姆(Somme)地区的北部，罗马的形态几乎消失殆尽，完全是法兰克人的地盘，其最具代表性的艺术品是国王希尔德里克（481年入葬）的珍宝，是法兰克人嵌珐琅饰器艺术品中的杰作。他的儿子克洛维（Clovis，481–511年在位），以及他的子孙们对整个高卢地区的占领，使那里逐渐产生了一种墨洛温王朝的真正



左页上：
国王雷切斯温特的王冠
(653—672年在位)，金子、宝石和镶嵌的红宝石。直径：20.6cm（马德里，国立考古博物馆）。这是一个献祭王冠，是挂在神殿内的。每个吊坠上都有一个镶嵌的宝石形成的字母，组成一个拉丁文的献祭词，意为"国王雷切斯温特献给我（之物）"。
摄影：© Babey—Artephot

左页下：
拉特奇斯公爵的祭台
西维达尔（弗留利地区）。前部，正面，《正面坐着的基督》，石灰石。长度：1.45m（弗里乌尔的奇维迪阿尔，基督教博物馆）。
摄影：©Scala

的文明（6—8世纪）。

与克洛维的孙子们同时代的图尔的格列高利在《法兰克人的历史》中大肆铺陈描绘的教堂，今已几乎无存。然而，一

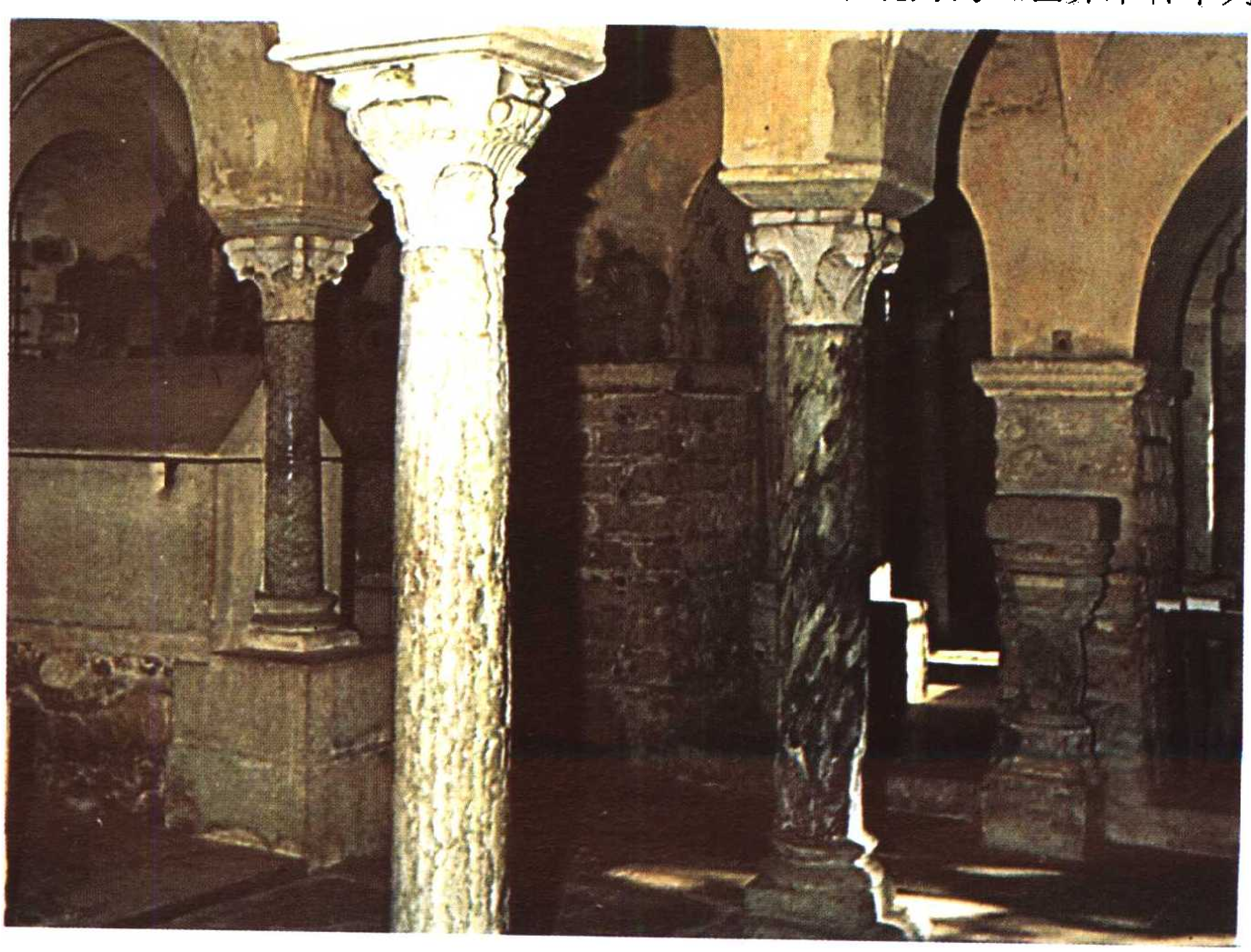


拉特奇斯公爵的祭台
西维达尔，边侧雕刻，《三王来拜》局部。
摄影：©Dagli Orti

汝阿尔（Jouarre）的地下小教堂（塞纳—马恩省），7世纪，拱顶在罗曼时代重新修复过。柱头源于阿基坦，立柱是古代立柱的再度使用，被人称为“事先已经制好的建筑”（让·余伯特语）。在整个墨洛温王朝统治时期的高卢地区，都有从比利牛斯山的作坊中进口柱头的习俗，表明了古代的商道在高卢地区至少一直继续使用到7世纪。这一发现可以让人不至于轻率地使用墨洛温王朝时期高卢地区的普遍野蛮化这一概念。
摄影 © G. Pittol–az/T

些仅存的建筑还是可以让我们感受到罗马传统在建筑与雕塑中的延续性。普瓦捷的洗礼堂，平面呈十字形，外观让人想起罗马神庙。但是，它的带有挨墙柱的装饰、叶板变形的柱座，以及主教冠式的尖拱，都是像镶嵌装饰一样构思的，体现出了建筑中的野蛮风格。普瓦捷的沙丘的地下陵墓，是梅尔波德（Mellebaude）神甫为了安放他的灵柩而建，19世纪时被挖掘出来。这是一个半地下层的小建筑，有几个台阶，整个设计像一个罗马时代的墓穴。但整体安排比较粗略，雕刻的装饰将东方式的叶形装饰跟基督教的鱼形装饰结合在一起，而交织在一起的蛇形野蛮装饰则跟许多带有魔术力量的祈祷文字结合在一起。

相反，古代的技术与传统在比利牛斯山的大理石矿内保存了下来，在那里雕刻出了精美的柱座。从矿的出口到整个高卢地区，一直到汝阿尔(Jouarre)村。在莫城（Meaux）附近，由修女狄奥德希尔德（Théodechilde）在630年左右所建的教堂的后殿中，这些柱座被放置在再度使用的古代石柱上。汝阿尔村著名的雕刻石棺——带有古代贝壳纹饰的狄奥德希尔德的石柩，或者是巴黎大主教阿基尔伯特（Agilbert）的石棺——正面都饰有一幅很有表现力的《世界末日审判



图》，跟几个带有东方化装饰的大理石池子（典型的例子就是苏瓦松[Soissons]的圣德劳森[saint Drausin]教堂内的池子，卢浮宫博物馆）一道，成了百里挑一的例外，因为大部分的灵柩是石质或石膏质的，大都平庸。

这一古代遗产普遍的野蛮化倾向在绘画与珍贵艺术品中更可以看出来。主要表现为人物形象减少，色彩变得更丰富，技术上更完善，这都是野蛮艺术的特征。

卢瓦河畔的圣伯努瓦修道院(Saint–Benoît–sur–Loire)的小型圣骸匣呈袋形，上面饰有压花、镀金的铜浮雕（7世纪），显示出一种向古代绘画传统回归的尝试。体现这一趋向的还有8世纪末期在莫城（?）写成的著名的杰洛纳(Gellone)圣礼书中的几幅画作，里面已经变形了的图像又加上一层均匀的色调，轮廓线条又加重、加粗了一些，笔力遒劲，十分有趣地呈现出跟科普特艺术的相似之处。



普瓦捷的沙丘地下坟墓中的雕刻石碑
石灰石，高度：75cm。在立柱两边表现的，好像是基督上十字架场景中的两个小偷。以前在这一雕像上面还应有一个十字架。雕刻技术非常简单，人物粗略的形状靠挖去旁边的石头而呈现出来，几根阴刻的线条刻画出脸部。
摄影：© K．Takase–Artephot/T

相反，一部梵蒂冈的吉拉西圣礼书中装饰过的大写开头字母以及开篇的开头词（当时的手稿一般以它们开篇），或者是圣安布罗焦（saint Ambroise）的《六日谈》（科比[Corbie]，8世纪下半叶，国立图书馆），则用一小块一小块着色的篇幅，简单明了地区分出日尔曼和东方的动物及幻想世界。这种明了的装饰方法在珍品艺术，特别是带珐琅的饰器上，更明显地表现出来。这种艺术在7世纪初达到最高峰，在达戈贝尔特国王时期（Dagobert，629–639年在位），出现了由圣埃洛瓦（Saint–Éloi）或他的弟子们做成的一组作品，最著名的就是圣德尼大教堂的珍藏品——大型圣埃洛瓦十字架，现遗存一小块残片。

岛屿上的基督徒

岛屿世界，即凯尔特人的爱尔兰和英国，则是另外一个世界，前者从未从属于罗马帝国，后者只是短时间内从属于罗马帝国。在那里发展起一种非常独特的艺术，古老的凯尔特基质接纳了由基督教带来的罗马与东方的影响，以及由多次入侵带来的许多萨克森和斯堪的纳维亚因素。最早的爱尔兰教堂的建筑几乎什么也没有留下来，而且在饰有福音传播

场景和地中海的叶形纹饰，以及交织纹饰的爱尔兰与英国（鲁施威尔，Ruthwell）的石雕十字架中，很少有可以一直上溯到传播基督教信念的先驱人物时代的作品。它们更显得属于800年左右所特有的装饰语言，具有向欧洲大陆的加洛林王朝文艺复兴借用的因素。

相反，在爱尔兰，在杜洛（Durrow）的书中（7世纪末，都柏林，三一学院），装饰与交错纹样获得了很大的成功。到了8世纪末，更在《凯尔斯（Kells）之书》（都柏林，三一学院）和阿尔达格（Ardagh）的圣体匣上（都柏林，国立博物馆）充分地表现出来。在英国的苏顿·侯(Sutton Hoo)的珍宝收藏中的岛屿作品部分还能看到它们，跟进口来的饰器混杂在一起；也能在林第斯法纳（Lindisfarne）的圣礼书中（8世纪，伦敦，英国图书馆）的插图中看到。林第斯法纳是爱尔兰人在盎格鲁－萨克森领土上创建的众多宗教团体中的一个。爱尔兰基督教成员的热情非常高，许多传道士前往高卢地区和意大利，不断建立起新的修院。他们将爱尔兰艺术带到了整个欧洲大陆。圣奥古斯丁的《七问题》的手抄本（7世纪中期法国北方的作品，国立图书馆），以及一个世纪之后由巴伐利亚公爵塔西隆（Tassilon，748—788年）完成的克雷姆斯大教堂的圣爵杯，都在当时受到了各种跟罗马传统迥异的流派影响的野蛮王国中，接受了来自岛屿的交错纹的魅力。

特德里古斯（Teuderigus）的圣物匣
金质，镶嵌宝石，木质骨架上的浮雕宝石。高度：12.6cm。7—8世纪（阿戈纳的圣莫里斯教堂[St-Maurice d'Agaune]，瑞士，教堂珍藏品）。在反面有一段文字，说明是神父特德里古斯让恩迪侯（Undiho）和埃洛（Ello）制作的这个圣物匣，它跟柏林博物馆藏恩吉（Enger）的圣物匣（略晚一些）一起，代表了加洛林文艺复兴时期以前，嵌珐琅金银饰品技术上的最高水平。
摄影：© Bouvier-CDM. O. Geneve/T

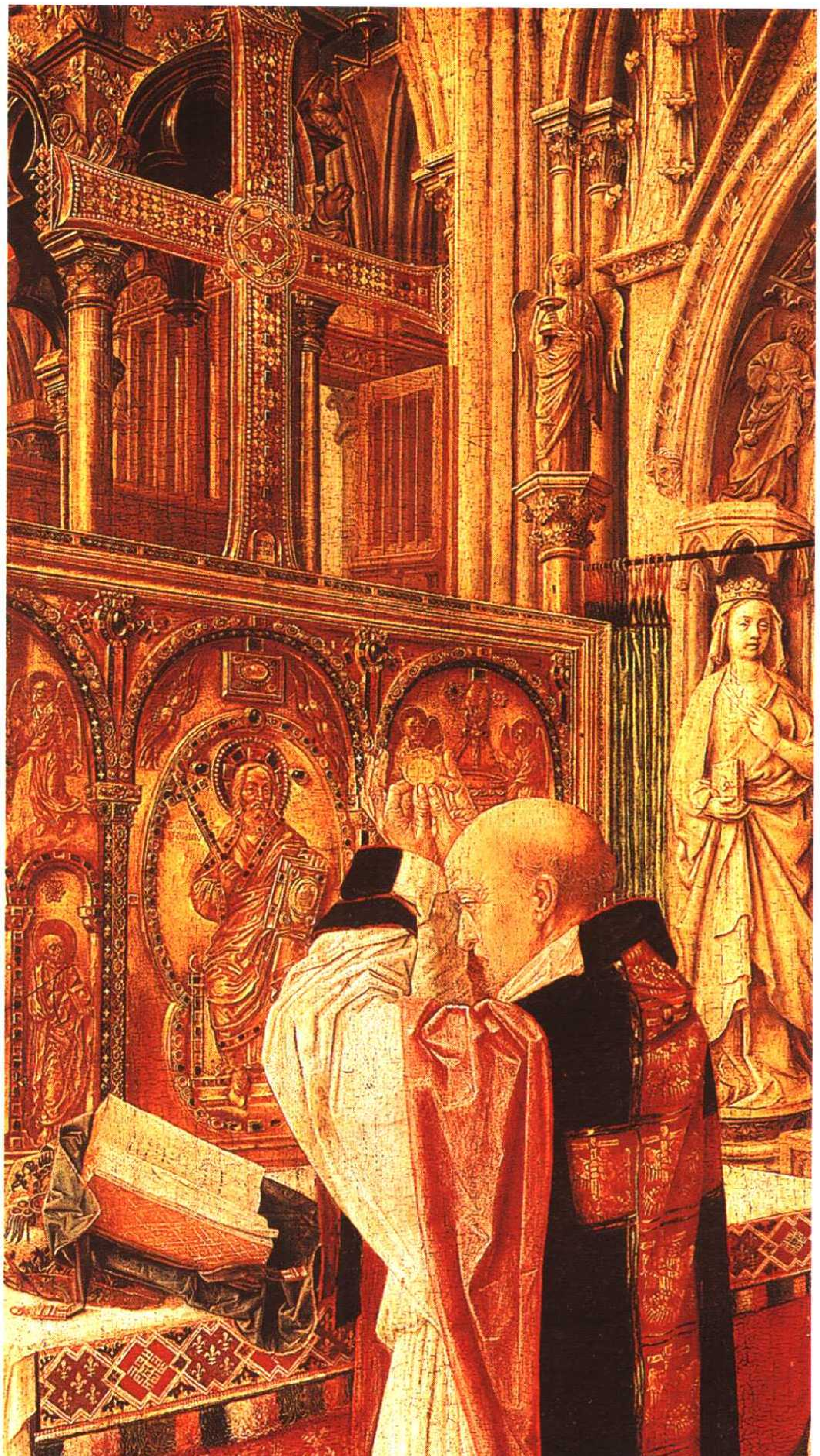




福音使者圣·约翰，凯尔斯（Kells）之书

8世纪末（都柏林，三一学院图书馆）。这一手稿是岛上最华美的福音书，里面有许多类似这幅画的整页插图。它被认为是由爱奥纳（Iona）寺院的圣书抄写作坊制作的。这一作坊由爱尔兰人圣哥伦巴于7世纪建立在苏格兰西部的一个小岛上，在8世纪达到顶峰时期。

摄影：©The Green Studio Larbor/T



《圣吉尔的弥撒》
木板油画，1500年左右（伦敦，国立图书馆）。此画的局部精细地画出了圣德尼大教堂内主祭台的样子（中世纪末）。在由秃头查理赠送的金质祭台之上（840–877年在位），我们可以看到圣埃洛瓦的十字架。大革命时期的文物整理委员们被这件珍品的技术所震惊，所以在1794年将它投入熔炉之前，截取了一断样本，放置到国立图书馆的圣牌馆中，今天仍然保存在那里。
摄影： ©E. Tweedy Arch. Larbor/T

加洛林王朝时期的文艺复兴

9世纪的西方出现了加洛林王朝的“文艺复兴”现象。这一“文艺复兴”跟意大利15世纪的文艺复兴一样，表现为对古代希腊－罗马传统的有意识的回归，它因此跟在大规模入侵下产生的、被野蛮化进程触及了文明的各个领域的、欧洲古代文明的简单残存有彻底的区别。所以加洛林王朝的文艺复兴是以一系列的语言、文字、法令、精神与宗教生活的改革而开始的。

这一运动在矮子丕平（751－768年在位）的统治下开始初露端倪，到了查理曼大帝时代（768－814年）开始蔚为壮观。查理曼大帝的战功赫赫，将信仰基督教的西方全部统治在同一个权威之下，很快就造成了古代全世界帝国的理想的复苏，并于800年在罗马戴上了皇冠。在这一帝国更新的大环境下，于774年打败伦巴第人，夺回意大利，具有非常重大的意义。在罗马，古代艺术几乎完全保存下来，正如在拉韦纳，那里古代晚期的帝国建筑依然是最好的范式。

在查理曼大帝周围聚集起了来自不同背景的知识分子，有盎格鲁－萨克森人阿尔库音（Alcuin）、伦巴第人波林（Paulin）和西哥特人狄奥杜尔夫（Théodulfe）。王室起初是随着君王的旨意而到处迁移的，后来在他统治的晚期，定居于艾克斯拉沙佩勒（Aix－la－Chapelle）。该地既是统一的工具又是竞争的场所，很快就成了四通八达的中心。查理曼大帝的亲人与亲信们，各自带着所辖的公国或有权势的修院，在那里注入了加洛林王朝文艺复兴的催化剂，如阿尔库音在图尔，狄奥杜尔夫在奥尔良。

然而，加洛林王朝时期的文艺复兴的存在时间还不到一个世纪。它在查理曼大帝统治期间开花，在虔诚的路易时期（814－840年）及其儿子的时代得以盛开。但是在秃头查理，即查理大帝的孙子于877年去世之后，出现了政治上的崩溃，导致了它的突然消亡。尽管加洛林王朝时期的文艺复兴很短，但它表现得如此强烈，如此灿烂，其声望将对西方后来的艺术进程产生深远的影响。

复活了的古代

加洛林艺术首先把自己定义为对古代思想、形式和语言的恢复。从这个角度来看，王室在艾克斯拉沙佩勒定居下来（794年），具有象征性的重要意义。从古代世纪结束起，一



一个供养人或奠基者的像
圣伯努瓦教堂，玛尔(上阿迪杰省)，意大利，9世纪初。在神龛内壁的几幅壁画可能是对一些加洛林大教堂内装饰的简单模仿，在那些大教堂中，有时会出现受罗马或拉韦纳影响的奢华的镶嵌画，就像我们在艾克斯拉沙佩勒和日尔米尼-代-普雷教堂的残片中看到的一样(但因过度的修补已面目全非)。
摄影 *©A. Held–Artephot/T*

座城市第一次按照一种真正的城市规划而建立。这座城市以皇宫和宫廷小教堂为中心。在艾克斯的小教堂内，对古代的模仿尤为明显，这是查理曼大帝建造的建筑整体中惟一遗留下来的因素。它的平面是一个嵌于十六边形中的八面形。它有两层，有廊台，有穹顶，完全按拉韦纳的圣维塔尔（St-Vital）的古代式建筑为范本，而且大部分立柱和大理石都是从拉韦纳的古建筑上拆下运来，在建造中再度使用。在日尔米尼-代-普雷教堂(Germigny-des-Prés)可以看到一样的构图。这是狄奥杜尔夫在奥尔良附近让人为自己修建的小教堂，在19世纪时几乎全部重建，但它的平面结构不变，是受古代影响的十字形结构。这种对罗马的模仿还可以在劳尔奇（Lorsch）修院的凯旋门上看到，它完全像古代的凯旋门那样矗立。但是回到古代不等于完全的模仿：在劳尔奇修院凯旋门上半部似主教冠的部份以及总体上多姿的形态，并不从属于古代的传统。

加洛林时代的建筑有时也接受完全独特的方法，对拱顶与支撑问题表现出极大的关注，预示了罗曼艺术。在这些创新之中，最为杰出的现象之一是一类特殊的建筑，可惜，没有一个样例被完整地保存下来。这些建筑是宽敞的教堂，它



劳尔奇修道院的凯旋门
18世纪末，它是依照一扇真正的凯旋门设计的，从前开向教堂前的一大片草地。在第一层的内部，还有一整片非常完好的，以写实法画出的建筑物背景。
摄影: *©T. Schneiders–Atephot/T*



《犹太人中的圣艾蒂安》
奥欧赛尔（Auxerre）的圣日尔曼修道院附属教堂的地下教堂北侧回廊上的壁画。9世纪的第三个25年内。
摄影：E © Dagli Orti

们的一般形式跟罗马的大教堂一样，惟一的区别就是在东边，一个砖石砌造的坚固的司祭席的后面部分代替了古代半圆形的后殿，而在西边则有一个与左边完全相对称的建筑整体。于是我们就看到一个带有两个对称的司祭席后部空间的大教堂。其最为古老的例子之一就是桑图拉（Centula）修院（即如今的索姆省的圣利基埃[St-Riquier]教堂）中的主教堂（已毁）。它建成于799年，在17世纪的一幅版画中还能见到它的外形。在内部，每一个祭殿都有一个司祭台。这一新的双重形式的出现，大概是因为跟罗马的西方式大教堂相关的罗马礼拜仪式的引入，以及对法兰克人喜将祭台朝向东方的传统的保留。此外，在圣利基埃教堂的西偏殿内，主祭台离地几个台阶，它建在一个穹形的、占据了整个祭台的建筑之上，在里面人可以出入，被称为“地下小教堂”。这一地下小教堂并非是一个真正地下的建筑，而是一个位于祭台之下的建筑，保存属于教堂的宗教圣物，人们也可以进去瞻仰。这一加洛林王朝时期建筑上的创新与西方对圣物的崇拜的发展相关连。另外的例子还有欧赛尔（Auxerre）的圣日尔曼修道院附属教堂和格朗利厄（Grandlieu）的圣菲利贝尔(St-Philibert)教堂内的地下小教堂。

右页：
《戈德斯卡尔克的福音书》
《正面端坐的基督》
查理曼大帝王室画派，781—783年制作（巴黎，国立图书馆）。这一手稿是查理曼大帝在781年向圣经抄写者戈德斯卡尔克订制的，在王后希尔德加尔德去世之前（783年）完成。戈德斯卡尔克没有放弃华丽的装饰，开辟了对人物具象艺术的回归。基督的圣座、背景中的建筑与植物装饰也暗示出一种空间的深度，基督线条分明的形象从中显现出来。从古代以后，第一次表现出光线的明暗关系对人物肉体的线条产生的作用。我们可以在这一创新中马上看出古代晚期模式的影响，不管是象牙雕刻、绘画还是镶嵌画，尤其可以从基督大大的眼睛与他的正面坐像的姿态上看出。
摄影：©国立图书馆–Archives Larbor/T

建筑的装饰则更难了解。雕塑纯粹是装饰性的，主要表现在对古代大理石的再度使用上；仅有的一些加洛林创造也是非常古色古香的，比方说劳尔奇的石质柱头上的叶板。相反，大型青铜艺术有了非常大的发展，如艾克斯王家教堂内廊台上的栅栏和大门，都是整块铸造出来的。在20世纪初期进行的考古挖掘发现在艾克斯本地就有一个铸造厂，证明了这些青铜源于加洛林王朝。但是，饰有凹槽的挨墙柱、带有玫瑰花形装饰的柱头和艾克斯最有古代之风的四个栅栏上的罗马式叶板，其中楣、小门上的狮鼻形纹饰和围绕着“狼门”上的狼头叶板都属于古代的艺术语言。

在历史文献中提到的大型壁画和镶嵌画装饰今已几乎荡然无存，所以我们无法判断古代模式对它们产生的影响。但这种影响应该是很大的。在劳尔奇凯旋门的内部有用写实画法画出的建筑物，跟古代艺术的幻觉风格相一致，还有在欧赛尔的圣日尔曼修道院附属教堂的地下小教堂内的北侧回廊上创作的关于圣艾蒂安的生平与殉道的三幅画也体现了同样的特征。在玛尔（Malles）地区的圣伯努瓦阿尔卑斯山小教堂内的画中出现的用粗笔画出的人物、写实的立柱与柱头，以及枝叶编成的花冠，都衍生于古代传统。

手稿中的绘画与珍品艺术今天成了加洛林艺术留存下来的最为清晰的东西。戈德斯卡尔克(Godescalc)的福音书首先代表了加洛林绘画的复苏。这是一位查理曼大帝的宫廷艺术家的作品，于783年为查理曼大帝制作。整整一页的《正面端坐的基督》一画可以看出对粗线条的敏感，以及在明暗基础上的体积感。对一种具象艺术的明显回归并不就此意味着对古代装饰充耳不闻的装饰传统。在800年后不久，苏瓦松的圣梅达尔(St–Médard)福音书（国立图书馆）也是一名宫廷画师的作品，显示出对人物衣褶和色彩的微妙、复杂而有力的关系的高度把握。古代影响在那里非常明显，甚至可以看到古代的凹雕宝石也进入了背景装饰中。但这并不妨碍艺术家自由发挥以及接受各种不同的影响。维也纳珍宝库内被称为《“加冠”福音书》的作品，显示了查理曼大帝时代宫廷画师的绘画语言的纷繁多样性。一群使徒坐在一个由粗笔画出的风景前，这几乎是对古代式幻觉风格和技术的照本宣科的模仿。

可以与此相媲美的是，查理曼大帝的王家手工工场制造出来的象牙也表现出同样的成功及艺术风格上的纷繁性。两


IHS XPS



《达古尔夫的圣诗篇》的精装书封皮压板
象牙。高度：16.8cm。查理曼大帝宫廷画派，783—795年（巴黎，卢浮宫博物馆）。这两块压板原先用来覆盖一份手稿，手稿是圣经抄写者达古尔夫奉查里曼大帝之命从783年开始制作的。在右边那块压板上，大卫命令人编写圣诗篇，并在一张竖琴的伴奏下唱圣诗；在另一块压板上，圣哲罗姆接受教皇的命令，修改圣诗篇的拉丁文本，并坐在他的书桌前开始工作。
摄影：©H. Josse Larbor/T

块夹住《圣诗篇》封面的象牙板是惟一有明确日期的加洛林象牙制品，当时的圣书抄写者达古尔夫(Dagulf)应查理曼大帝之邀，为教皇阿德里安(Hadrien)一世（卒于795年）在783—795年抄下了这些圣诗篇。这些象牙雕刻画的风格跟苏瓦松的圣梅达尔的福音书中的插画十分相近。人们表情丰富，人体按比例缩短，衣褶清晰有力，脸部都很圆，这些都可以看出它们的拉丁古典样板来。

劳尔奇的福音书封面的两块象牙夹板源于同一手工工场，表现圣母与圣婴位于施洗者圣约翰和扎查里(Zacharie)之间（伦敦，维多利亚和阿尔贝尔特博物馆），正面坐着的耶稣位于两个天使之间（梵蒂冈），它们像帝国晚期的皇家记事板一样，遵循同样的古代准则。然而，加粗了的线条、拉长了的人体标准，以及被吹动的衣帽，都显示出6世纪的拜占廷风格，这一作品的雕刻师就属于这一风格。



《福音使者圣约翰》
见《埃蓬的福音书》，兰斯大教堂，816–835年（埃佩尔奈 市立图书馆）。
摄影：©Reims Color-Larbor/T

加洛林艺术的繁荣

在查理大帝去世之后，加洛林王朝的文艺复兴传播到了帝国的各个中心。在兰斯（Reims）附近的欧维里埃（Hautvilliers），有一个作坊专门在816–835年间为兰斯的



《秃头查理的圣经》《圣哲罗姆的生平》的场景
图尔，845–846年（巴黎，国立图书馆）。这部手稿是由维维恩伯爵在846年送给秃头查理的。维维恩伯爵是图尔的圣马丁教堂的世俗神父，当时是为了感谢秃头查理在845年答应授予他特权。这幅占了整页的插图，讲述了圣哲罗姆的希伯来文老师从罗马出发，并接受圣哲罗姆的奖赏；在贵妇人中讲道，以及他的作品被神职人员们抄写；将圣哲罗姆的拉丁文《圣经》文本发给大家。每一层着色的横幅暗示出空间与深度，这是直接向古代绘画借用的。
摄影：© 国立图书馆—Larbor/T

大主教、路易一世的图书保管员埃蓬（Ebbon）工作。他留下了两部最著名的加洛林手稿：《埃蓬的福音书》（埃佩尔奈[Epernay]，市立图书馆）和《乌得勒支（Utrecht）的圣诗篇》。前者的绘画与后者的墨水素描风格一样，几乎是印象派的，跟希腊文化时期的样板非常接近。在梅斯（Metz），为826–855年间成为梅斯大主教的查理大帝的私生子德洛贡（Drogon）完成了一本奢豪的圣礼书（国立图书馆）。手稿中四十一个章节起首的大写字母的花形纹饰，源于古代的叶形饰，也出现在9世纪梅斯的象牙艺术中。图尔也是一个加洛林文艺复兴的中心，它的活动到阿尔库音的去世（804年）还没有终止，延续到他的继承人阿达拉尔（Adalard）的统治时期，而且至少持续到诺尔曼人在853年将图尔毁为废墟为止。

图尔的圣马丁教堂的世俗神父维维恩（Vivien）公爵献给秃头查理的《圣经》中关于圣哲罗姆生平的画面有上下三层，其完美的古典形式，显示出作者对罗马帝国晚期作品的准确掌握与吸收。

一件遗失了的雕刻饰品，由埃吉纳尔（Eginhard）所制，本身就是加洛林文艺复兴的一个真正宣言。埃吉纳尔是查理大帝的朋友，又是他的传记作者。815年他成为马斯特里赫特（Maastricht）的圣塞尔万教堂(St-Servais)的神父兼资金赞助者，就把这件艺术品赠给了教堂。这是一件凯旋门形状的十字架座，上面饰有战士人物像与福音场景，这是对古代形式的巧妙借用，又是古代形式明显的复活。

同样，米兰的圣安布罗焦教堂的金质祭坛，由雕刻工沃尔维努斯（Volvinus）为主教安吉贝尔（Angelbert，824–859年任职）所制，今已不全，是惟一的一件加洛林压金、压银，并镶嵌珐琅和宝石的见证物。在正面表现的是基督的生平，在反面表现了圣安布罗焦的生平。仅凭那些人物浮雕的线条之准确有力，就可以让人想像出那件已遗失的埃吉纳尔的艺术品。

秃头查理在843年成为西部法国的国王，在875–877年成为皇帝，他的统治标志着加洛林文艺复兴的高峰。在法国为秃头查理工作的作坊，对他们以前的艺匠的不同风格进行了新的综合概括。圣经抄写者列乌塔尔（Liuthard）在842到869年间为秃头查理抄写和绘制的圣诗篇（国立图书馆）现在还保存其雕刻封面，上有固定的两块象牙板。底部的象牙板上表现的是：在乌里（Urie）的尸体前，预言家纳坦（Nathan）指责大卫和拔示巴，还有富人跟贫穷的牧羊人的寓言故事。浮雕的线条有力，大卫和拔示巴舞着的姿态与表情，都表现出对埃蓬派的作品以及对《乌得勒支的圣诗篇》风格的大量借鉴，但也融合了其它风格，特别是被人称为



《查理曼大帝的骑马雕像》，来自梅斯大教堂的珍藏品，青铜，高度：25cm。古代或9世纪：马上的查理曼大帝：9世纪（巴黎，卢浮宫博物馆）。这是惟一的一件保留下来的加洛林王朝时期的浅浮雕的雕像，它跟古代的骑马雕像一脉相承。穿着法兰克人服饰的骑士的形象跟查理曼大帝铸在钱币上的形象以及他的传记作者埃吉纳尔描绘的特征相符，但也有可能是秃头查理的塑像，因为他的肖像与其杰出的祖父有着明显而且可能是有意强调的相同之处。

摄影：© Giraudon/T

“列乌塔尔派”的其它一些作品。同样，拉蒂斯本（Ratisb-onne）的圣埃默兰(St-Emmeran)的《金书》中的绘画（慕尼黑，国立图书馆），是870年左右由列乌塔尔与其他一些艺术家们一起为秃头查理制作的，表达出一种高度的风格综合，既可看出兰斯模式的热情，又可看出图尔式的古典主义；既有《德洛贡的圣礼书》的画家们创造想像力的驰骋，又有苏瓦松的《圣梅达尔的福音书》中体现的稳重与平衡。同时，在雕刻过的金银封面托盘的精致图样上，也可以看出这种概括与综合。它上饰压金浮雕，中间是正面坐着的基督形象，周边是宽宽的金属丝边，另有宝石嵌在竖起的小围边中，呈花叶形、圣餐杯形或小连拱廊形，在它们之间还有更细小的带珐琅的金银饰品，这是典型的对野蛮民族技术高质量的延续。

王家艺术的局限性

加洛林文艺复兴在时间上颇有局限性，在空间的传播上也同样。就目前所能见到的艺术品而言，加洛林艺术主要是一种王家艺术，跟君主以及他的重要亲信有关。然而，在这一“官方”的艺术之外，很可能还存在着别的流派，但我们对此几乎一无所知。惟一的几个例子是以瑞士的穆斯坦尔（Mustair）为代表的阿尔卑斯山上的几个简朴的神殿，超越了加洛林典型建筑的规范。主要是在意大利，还有许多用野蛮人的交错纹饰雕刻出的祭台间栏杆上的平板，其生产自伦巴第时代直到罗曼时代中期都没有停止过。

爱尔兰与盎格鲁－萨克森的岛上装饰传统直到800年前一直传播到欧洲大陆，在9世纪又通过一系列的完成于法国北部的“法兰西－萨克森”手稿而延续下去，而且有时还在官方艺术中突然出现，比如在圣埃默兰的《书籍》封皮上镶嵌珐琅的小红宝石，以及在871到873年间在圣阿曼（St-Amand）教堂装饰的秃头查理的第二部《圣经》中的篇首开头字母。这一《圣经》没有任何图像插图（国立博物馆）。

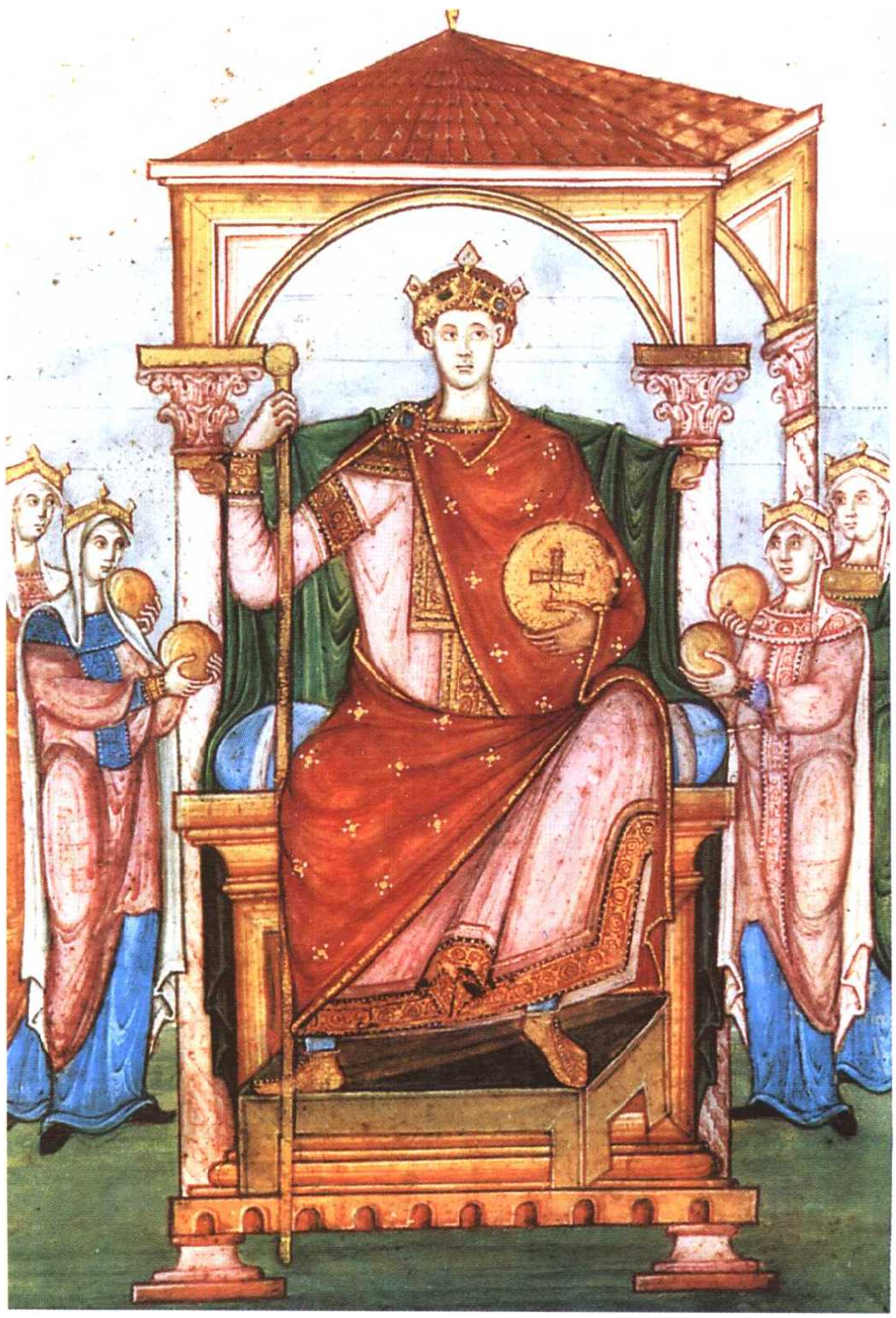
同时，著名的《科比的圣诗篇》，也称《查理大帝圣诗篇》（亚眠），在800年左右，对流传于西方的各种不同因素在与加洛林艺术完全不同的基础上进行了综合概括。它里面的那些装饰过的篇头字母就仿佛是为加洛林文艺复兴加上的括号，将我们直接带到了罗曼艺术的世界里。

公元1000年前后

加洛林王朝的灭亡，以及在9世纪末猖獗的诺曼底人与匈牙利人的新的入侵浪潮，给西方文明造成了深深的断裂，引入了被称为“罗曼”的时代。

从语言学角度，“罗曼”一词指一些不同的语言，它们都源自拉丁语，后来又衍生出欧洲的现代语言。从19世纪起，这个词也用来指在加洛林世界解体之后出现、又在12世纪的哥特式建筑盛行之前占主流的艺术，它可以使人明白罗曼艺术的共同渊源，同时也表明它的纷繁多样性。

这一时代的显著特征就是欧洲四分五裂，化为许多小王国和地区性的公国（法兰西王国、诺曼底公国、西班牙王国



《格列高利之书》的大师
(Maître du Registrum Gregorii)
《奥托二世接受各国的瞻礼》
（日尔曼，法兰西，意大利，阿尔玛尼）
983年后（尚蒂伊，孔代博物馆）。这一脱落的画页，与另外一页表现圣格列高利大帝和其圣书抄写者形象的画页（特里尔，市立博物馆），同属于在奥托二世去世后不久为特里尔的埃格伯尔特所制的圣格列高利作品手稿中的一部分（983年）。这位理想化的皇帝的肖像特征是贵族式的优雅，线条的浓重以及空间感。
摄影：©Giraudon/T

等等)。而最大的特征就是，各种联盟与附庸主仆关系（即封建制）不断扩大，使得权力现实一旦落实到地方，就化为乌有。在原来的加洛林帝国的东部，奥托（Otton）一世成了日尔曼地区、意大利北部直至罗马的主人。在962年，他使皇制观念死灰复燃，戴上了日尔曼神圣罗马帝国皇帝的皇冠（“日尔曼”指出了这一帝国具有矛盾性的本质)。在西部，于格·卡佩（Hugues Capet）在987年被选为法国国王，选举他的人是一群与他实力相当的人，将他的实际权力限制在巴黎盆地的一小部分。

然而，基督教世界的精神统一上承加洛林王朝，继续延续了下来。虽然说教会作为惟一稳定的机构，也受到了普遍倒退的影响，渐渐成为世俗权力的筹码，但是在君主立宪制中出现了一种反击：909年，克吕尼（Cluny）的本笃会创立了。这是一个强大的精神与世俗机构，独立于地方权力，很快就在整个欧洲掌握了所有的教堂。基督教世界也因立志收复被穆斯林人占据的国土的理想而重新凝聚到了一起，起初是在10世纪末的西班牙，后来是在教皇势力的支持下，诺曼底的王公们收复了意大利的南部与西西里岛，后来一直长驱到了圣地。1095年进行的第一次东征，把西方的骑士们引向了东方，并在1099年占领了耶路撒冷。

帝国传统：奥托艺术

10–11世纪的艺术忠实地反映了西方的政治情况与精神面貌。对于奥托统治的日尔曼来说，帝国思想的复兴当然必须以延续加洛林遗留下的模式为准，而在其它地方，则出现了一系列的创新的现象，它们的多样性构成了“初期的罗曼艺术”。这一时期的独特性体现在被亨利·福西庸称为“一千年前后的两道坡”的时期内。

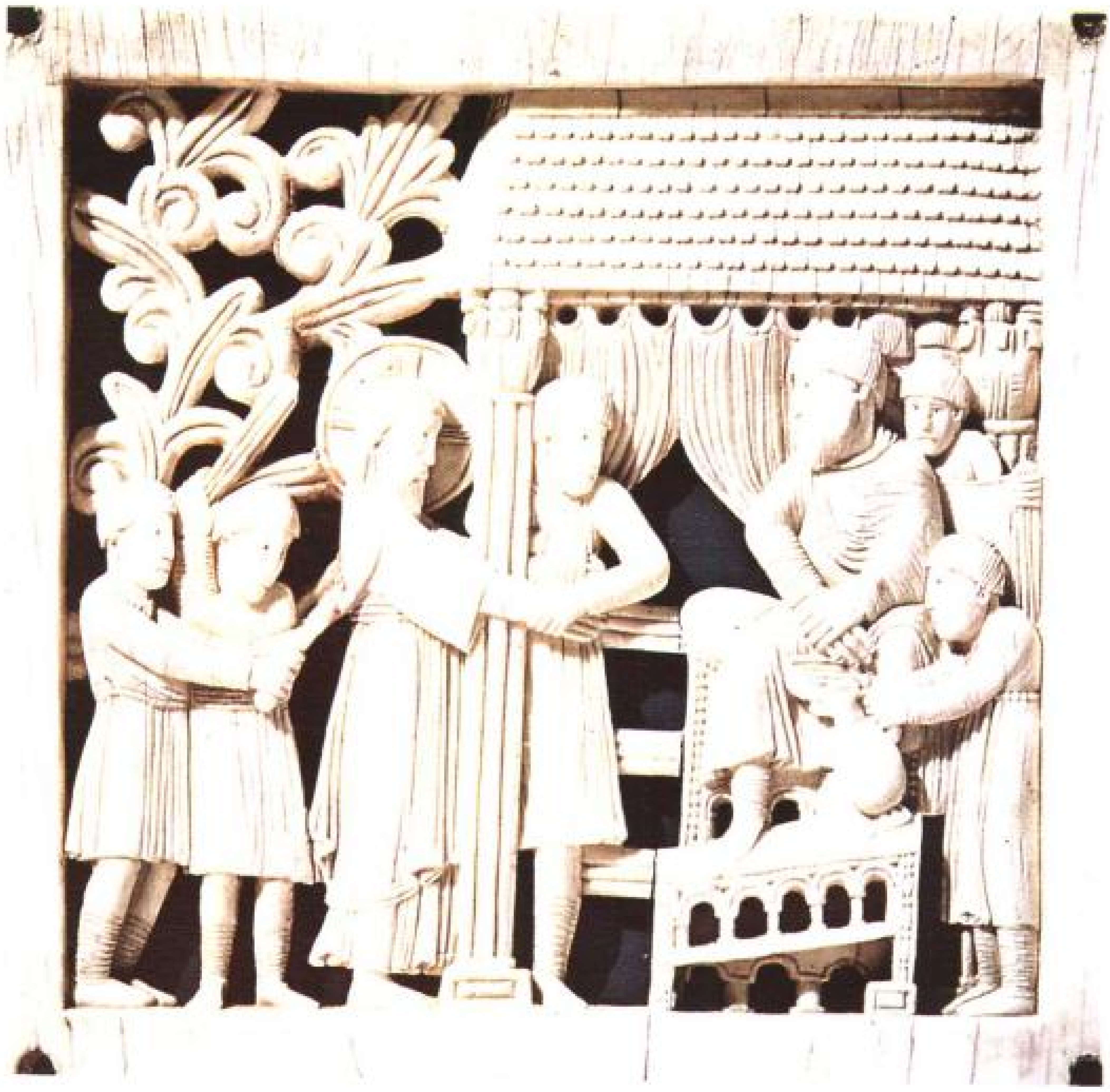
奥托艺术，也就是日尔曼神圣罗马帝国的艺术从奥托皇朝（962–1024年）一直延续到撒利克法兰克皇朝（11世纪)，主要是对加洛林王朝的继承，所以主要是一种皇家艺术，皇族成员以及皇宫亲信人员的作用很大，而创造性则相对比较弱。在东方还有一个罗马帝国的直接继承者，奥托人也向他们投去羡慕的目光：拜占廷帝国，其文明在10和11世纪达到了顶峰。从这一角度来看，972年，奥托二世跟拜占廷公主狄奥法诺（Théophano）的联姻具有象征性的意义。拜占

廷艺术，特别是绘画和珍品艺术，为奥托艺术提供了一种新的图像与艺术模式，为加洛林形式的回归增添了新的色彩。在大型建筑和装饰上尤其能看出这种回归。建于1049年的阿尔萨斯的奥特玛尔斯海姆(Ottmarsheim)教堂，或者是1000年左右完成的埃森教堂的西祭台，都模仿了艾克斯的王家教堂的十字形和增加一层的结构。加洛林式的带有两个祭坛和一个地下小教堂的教堂模式也在许多建筑中再现：杰恩洛德(Gernrode)的圣西里亚克教堂(St-Cyriaque，960—965年)、特里尔教堂(Trèves，一部分是在10-11世纪建的)，以及萨克森地区的希尔德斯海姆（Hildesheim）的圣米歇尔教堂，



圣米歇尔附属教堂的正殿与西祭坛
希尔德斯海姆，萨克森（这是在第二次世界大战后修复之后的现状）。教堂在1010年建造，1033年被祝圣。高高的西祭坛建立在一个位于地下的“地下小教堂”之上，在东侧还有一个祭坛与之相应，门开在教堂的西侧。
摄影：©J. Jeiter/T

雕板
表现基督在彼拉多(Pilate)前的场景，意大利北部，962—973年(慕尼黑，国立巴伐利亚博物馆)。共有16块雕板(今已散佚)，原本应装饰一个主教椅，圣骸匣或者是祭台的正面，源自马格德堡大教堂，由奥托一世在955—970年建造。在其中的一块雕板上(纽约)，有一个皇帝的形象，可能是奥托一世(962年登基，973年去世)。有人认为它来源于米兰，原因之一是在奥托一世统治期间，米兰在象牙业中起了很大的作用。
摄影：© 国立巴伐利亚博物馆／T



它在本恩瓦尔德(Bernward)任神父期间(993—1022年)建造，1033年被祝圣，外形让人想起圣利基埃教堂。在11世纪期间，出现了一些创新，这主要可以从赫斯费尔德(Hersfeld，1030—1060年)的庞大计划或者施派大教堂(Spire，1030—1061年)中看出。施派大教堂的正殿原始而庞大，由梁、柱分隔开，显示一种全新的节奏，跟希尔德斯海姆大片光滑的墙壁的纯几何性大不一样。

雕刻装饰一直不太发达，主要特点是用大型的、没有任何装饰的立体形柱头代替了带有树叶装饰的科林斯柱头，而几幅仅存的大型绘画，如莱奇诺(Reichenau)的奥贝泽尔(Oberzell)的圣乔治教堂壁画中的基督生平系列，是10世纪末期的作品，它跟9世纪的模式没有什么大区别。青铜器大型饰品得到了很大的发展，特别是由本恩瓦尔德赞助的希尔德斯海姆。但是其中最著名的两幅作品，描绘堕落与赎罪故事的圣米歇尔教堂的大门(1015年)，以及用一种类似罗马的图拉真(Trajane)立柱上的螺旋形状画出基督生平的教堂内的凯旋柱，都带着强烈的生活感，将加洛林的绘画和珍品艺术的图像内容与风格转用了过来。

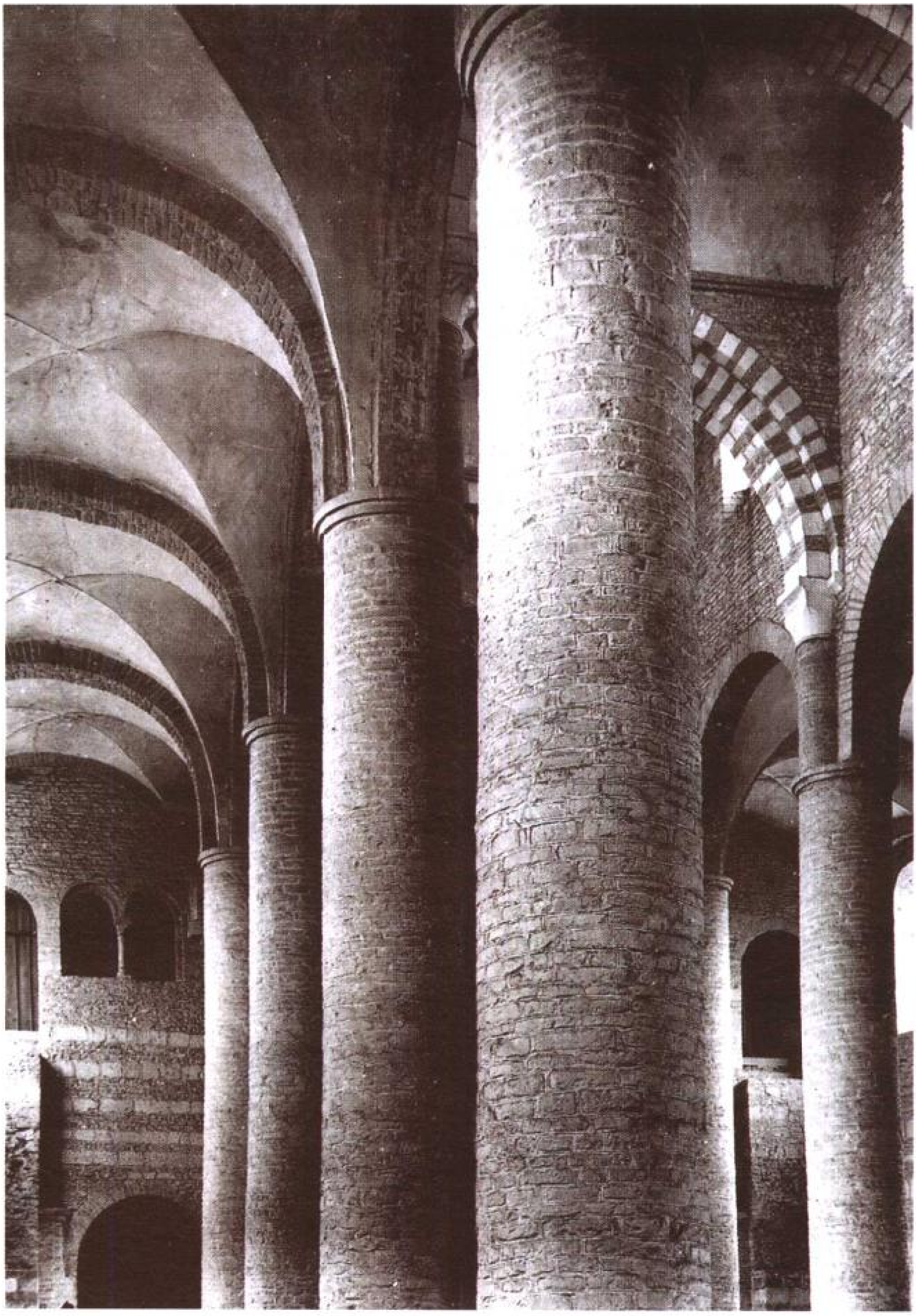
在手稿与墓葬艺术中，加洛林遗产的影响也非常明显。在众

多编订书籍的手工作坊中，有一个拉蒂斯本（Ratisbonne）的作坊，其中一个画家，在1000年左右创作了《亨利二世的圣礼书》（慕尼黑），几乎完全照搬圣埃默然的《金书》中坐在皇位上的皇帝形象。在特里尔，《格列高利之书》的大师为大主教埃格贝尔特（Egbert，977—993年任职）工作，他从这种帝国肖像传统中吸取灵感，画出了奥托二世接受各国的顶礼的图像，其形式上的完善，线条的细微之处，以及整体的宏伟都表明了对加洛林模式的高度掌握与吸收，并使之为一种纯粹的、优雅的风格服务。1000年前后，在莱奇诺，奥托三世的福音书（慕尼黑）中关于圣路加的篇章中再现了埃篷的画家们的生动的笔触。而在科隆，源于拜占廷风格的简洁线条更新了加洛林传统，如《希特达修女的福音书》（达姆施塔特[Darmstadt]）、《圣杰雷翁的圣礼书》（科隆），以及后来亨利三世时期（1039—1061年）施派尔的《金书》（埃斯科里亚尔[Escorial]）。

一批被称为“挂在前面的挂饰”的马格德堡（Mag-debourg）象牙板是一间为奥托一世工作的作坊的作品。奥托艺术在此沿用了一种加洛林艺术善用的技术，但又有所区别，尤其是在装饰上简洁的几何性，包括人物的衣褶和脸。而表现基督为奥托二世（973—983年在位）和狄奥法诺皇后戴上皇冠的象牙板则模仿了拜占廷的图像，



圣安德烈的圣脚
金质、宝石、珍珠、镶嵌珐琅、象牙。长度：44.7cm；高度：31cm。特里尔，977—993年（特里尔，大教堂珍藏品）。
摄影：Lou ©Larbor/T



圣菲利贝尔修道院的附属教堂
图尔尼(索恩-卢瓦尔省)。努瓦尔穆捷岛(Noirmoutier，旺代省[Vendée])的圣菲利贝尔的修士们为逃避诺曼底的入侵，先是逃到了格朗利厄(Grandlieu，大西洋岸卢瓦尔省)，然后继续向内陆逃跑，在875年抵达图尔尼，在1007–1019年开始重建修道院附属教堂，其工程一直持续到1120年。该教堂的拱顶似乎可以追溯到11世纪末期，侧廊上也有脊状拱。
摄影：J. Roubier/T

并试图表现出象牙中的拜占廷皇家艺术风格。

三个以金银为主，镶嵌有珐琅的作品（为埃森［Essen］的修女——奥托一世的孙女儿玛蒂尔德而制的十字架、埃森珍藏品中的金质圣母、在特里尔为埃格伯尔特制作的艺术品）以及著名的带有圣安德烈的脚的圣物柜，都体现出加洛林时代技术上的复杂性与完善性。因亨利二世（1002–1024年在位）的赞助而制的巴尔大教堂内的金质祭台的前面部分也让人想起加洛林时代的大型金质祭台，但是上面基督正襟危坐的样子，前面匍伏着的小小的皇家夫妇的形象，对衣褶的古典静止的表现，以及人物脸上的高贵与丰满，则显得从拜占廷的图像以及金银与象牙装饰的风格中吸取了大量灵感。

最初的罗曼艺术

在建筑中，尤其是在原加洛林帝国的中部地区，出现了对拱顶问题新的关注，对此提出的各种解决方法已经属于罗曼艺术的一部分，特别是涉及到地下小教堂、祭台和两边的偏殿问题。在卡尼古（Canigou）的修道院附属教堂——圣马丁教堂（建于1001年，1009年被祝圣），完全是加了拱顶

圣热尼-代-封丹教堂的门上过梁（东比利牛斯山省）。作品的日期被定为是国王罗贝尔二世统治时期的第二十四年（1020–1021年）。这件罗曼早期的雕刻作品开始并不一定被用做过梁，有人设想它是一个祭台的前沿部分，或者是一个后屏的一部分，后来才再度被使用到正门的建筑上。*摄影 · © Rosine Mazin–Top/T*



的，形状为筒形，简朴而有整体感。很快，筒形拱顶被扶拱加固，如卡赛雷斯[Casseres]的圣彼埃尔大教堂（泰克河畔的阿尔勒[Arles–sur–Tech]），扶拱跟墙上的挨墙柱相连，为教堂的内部结构带来节奏感。第戎的圣贝尼涅（St–Bénigne）修道院附属教堂（今已几乎完全被毁，由沃尔比阿诺的哲罗姆[Guillaume de Volpiano]在1001–1018年建成），以及不久之后也是由哲罗姆建造的贝尔奈（Bernay）修道院附属教堂和费康（Fécamp）修道院附属教堂都显示出了这种类似的追求。1007年，开始了图尔尼（Tournus）的圣菲利贝尔（St–Philibert）附属教堂的重建工作，这一工作一直延续到12世纪。带有三个甬道的教堂前廊有两层，上覆拱顶，外面的形状跟祭殿的形状平衡，成为对加洛林艺术继承的又一例子。但区别是整座教堂都有拱顶：通道上覆盖着两个斜交的筒形拱顶，互相支撑，在东边由祭殿固定住，在两边则由前廊的上面一层固定住。

《逃往埃及》
左边是《圣米歇尔屠龙》。卢瓦尔河畔的圣伯努瓦教堂内正门钟楼上的柱头局部（卢瓦尔省），11世纪中期或第三个25年。雕刻师成功地将雕刻内容放入柱头的狭小空间内，建筑零件的分布依然清楚可见。
摄影：©M. Babey–Artephot/T



在装饰上也出现了一个前所未见的现象。外部挑檐下的垂花饰排成一条条水平线，跟微微突起的垂直带饰一道，为建筑整体带来节奏感。如11世纪中期建造的诺利（Noli）的圣帕拉戈里奥（San Paragorio）教堂和科莫（Come）的圣阿篷笛奥（San Abbondio）教堂，都可以看出对细节上的关注。这一现象也出现在比利牛斯山脉的西边，如蒙特塞拉特（Montserrat）的圣塞西利亚教堂和卡尼古的圣马丁教堂都在朗格多克省，以及在罗讷河谷，一直到勃艮第地区（图尔尼）也可看到。教堂内部，在一个相对简单的平面上，四边的墙墩饰有凸起部分，主柱或隐去一半的挨墙柱，使得墙墩和一面面分开的墙产生节奏感。

同样，在11世纪的阿泽勒里多(Azay–le–Rideau)教堂，正面的小钟楼饰有简单的石浮雕（有基督、圣母和使徒的形象）。它们是作为装饰而非一个有组织的布景而安排的，但这些浮雕也可被看作是大型雕塑的最初尝试，跟著名的圣热尼－代－封丹（St–Genis–des–Fontaines）著名的过梁有非常相似之处。此过梁建成于1020–1021年，以全新的方式将人物装饰移置到石头上，柱头上也开始出现经过雕刻的形状，第戎的圣贝尼涅教堂内的地下小教堂，装饰还比较简朴，而在卢瓦尔河畔的圣伯努瓦教堂（建成于11世纪中期或下半



库克萨（Cuxa）的圣米歇尔教堂
（东比利牛斯山省），南边外部俯视图。这座附属教堂在975年被祝圣，11世纪上半叶扩建。它是典型的南方罗曼艺术初期作品，建筑中各部分秩序分明，有垂花饰（钟楼上）。
摄影 ©G. Sioen/Rapho

叶）中已经出现完全罗曼式的、有组织的装饰。

在绘画与艺术中可以看到同样深刻的变化。在北部西班牙基督教王国，为莱昂（León）的圣伊西德罗大教堂与修院920年和960年的两部《圣经》作插图的“摩萨拉布”画家们，以及为贝阿图斯（Beatus）的《<启示录>之注释》一书作插图的画家们，放弃了写实画法，而采取了伊斯兰艺术中均匀的色调和丰富的装饰线条的幻觉表现。他们的影响一直远及法国西南部，如圣塞威尔（St–Sever）的《启示录》（11世纪中期，国立图书馆）。在英国南部的10–11世纪间的精装手稿（“温切斯特学派”）将加洛林时代的素描艺术和花卉装饰重新吸收、消化，表现出一种令人赞叹的丰富性、娴熟性和强烈的戏剧性。海峡的另一边，在诺曼底和法国北部的精





舞女

源于利穆日的圣马夏尔教堂的"转格书"的局部，欧什地区，11世纪（巴黎，国立图书馆）。所谓的《转格书》是伴有音乐乐谱（转格）的文本集。画家放弃了一切对空间与人物质感的暗示，而采取平涂的鲜艳色调，再加上清晰的轮廓。*摄影：©国立图书馆—Larbor/T*

左页上：
《王后玛蒂尔德的“挂毯”》
（局部细节，在下船上岸之后准备晚餐，英国[?]），1066年后（巴约，“征服者哲罗姆”中心）。事实上，这是在一块75m长的麻布上用着色的羊毛线绣出的，有点儿像一幅连环画，表现了诺曼底公爵“征服者哲罗姆”征服英国的战争（1066年）的一系列片断。
摄影：© “征服者哲罗姆”中心，巴约市政府特许/T

装手稿中可以看出对这种趋势的回应，甚至一直可以追寻到巴约（Bayeux）的玛蒂尔德王后著名的挂毯上，其中日常生活的闪现，对叙述的敏感以及故事内容的独特性都已是罗曼艺术的内容。巴约的地毯还象征了各地区间政治上的统一，在此之前，这些地区已经实现了艺术上的相通。

1075年，卡斯蒂利亚（Castille）的阿方索六世送给奥维耶多（Oviedo）大教堂的金、银质祭台的正面，其基督与使徒们的形象被拉长了，并为了祭台的形状而把天使们的形状截断，这些人物的衣褶与脸都只是粗略描出，祭台边缘上的伪阿拉伯文字装饰借鉴于伊斯兰。它远离了加洛林艺术，而采取一种完全罗曼式的风格，正如在意大利北部，属于米兰大主教阿里佩尔（Aripert，1018—1045年任职）的带有金子与珐琅装饰的精装书匣中体现出来的一样，在十字架上受难的基督形象借用了复杂的加洛林图像，但其中的素描已完全脱离了它的模式。

在罗曼艺术初期，孔克（Conques）珍藏品中圣女福瓦（St-Foy）塑像占有特殊地位：在秃头查理统治时期，一名孔克的修士抢走了年轻的阿让（Agen）殉道女的所有圣物。塑像上的金质头像是一件古代作品，木质的身体与衣饰上的几件金器是加洛林王朝时期的，而座椅、桂冠，以及饰有源自不同地区的各种宝石的金银丝质法衣饰带，都是后来加上去的。那是由于在985年出现了一个奇迹，“能见到宗教幻象的”吉贝尔由于圣女的求情，恢复了视觉，所以为塑像加上了那些装饰。这件雕塑是罗曼“正面端坐的圣像”的典型例子，同时有很强的象征意义，体现了各种组成因素的异质性，以及罗曼艺术起源的复杂性。



圣女福瓦的荣耀
金子、银、宝石、珐琅、凹雕玉石、浮雕玉石和各种附料。高度：85cm（孔克，阿韦龙[Aveyron]教堂珍藏品）。
摄影：© L. Joubert/T

罗曼艺术

建立在初期罗曼艺术的创新基础之上的许多建筑留存至今，反映了12世纪罗曼建筑的辉煌。

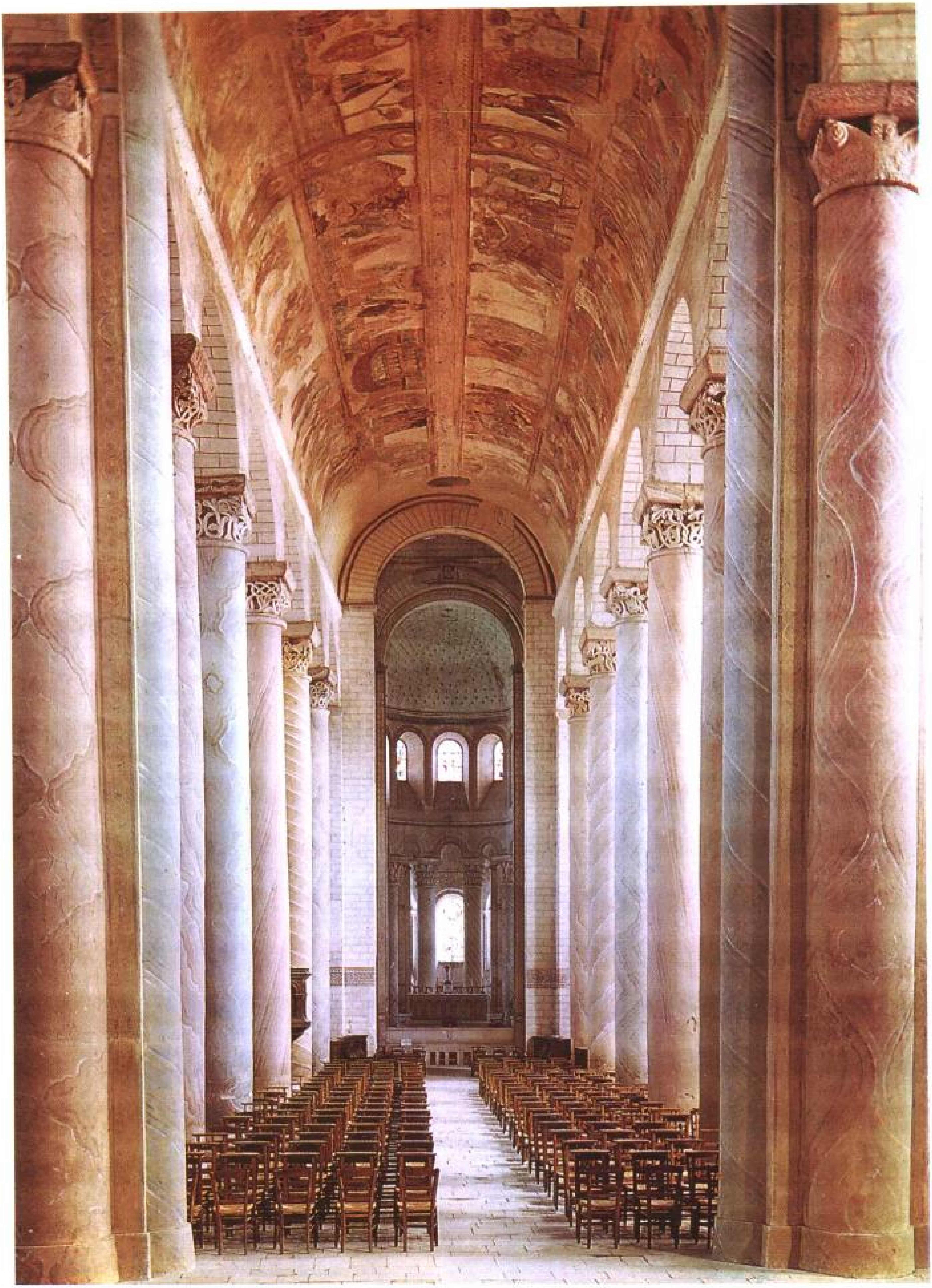
我们现在能见到的罗曼建筑，几乎清一色是宗教建筑。而仅有的一些民间或军事建筑的遗迹，特别是巴勒斯坦城堡（托尔托萨[Tortose]、马盖特[Margat]、十字军骑士的城堡），也体现出非凡的创造力。

建筑的方法与原则

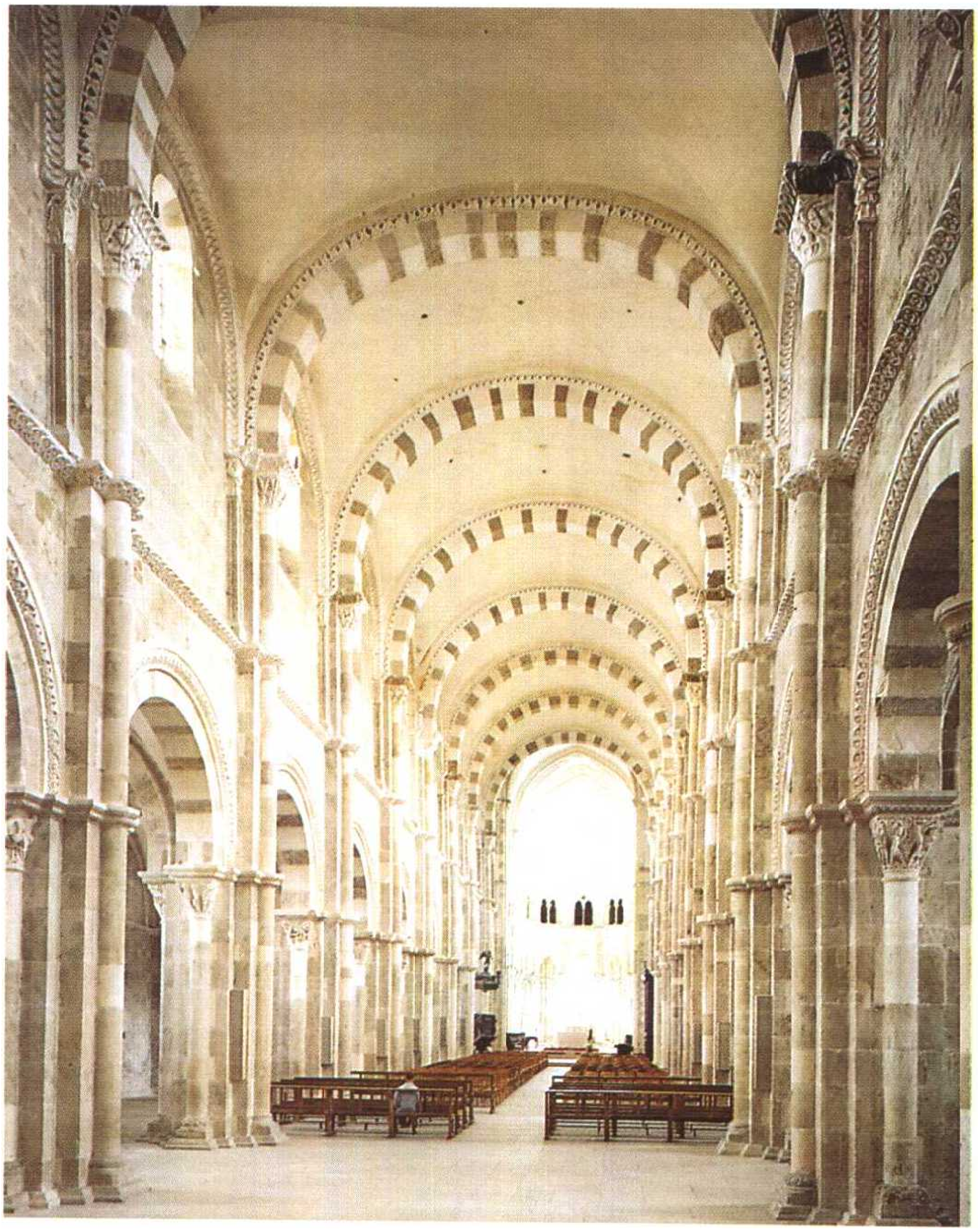
不管是大教堂，大修院内的教堂，还是普通的神殿，平面结构的变化是相当大的。从加洛林那里继承下来的十字形结构不再大量使用，只在少数时候出现，如现在的诺维－圣墓（Neuvy–Saint–Sépulchre）教堂（安德尔[Indre]省）。这一结构显得跟耶鲁撒冷的圣墓大教堂特殊的礼拜仪式相符合。加洛林时代的带有两个后祭殿的对称平面也时有出现，特别是在法国东部和忠诚于奥托传统的神圣帝国。最普遍的结构是朝向东方的教堂；但也有许多种变体：惟一的正殿，带有三个或五个甬道的教堂，带或不带偏殿，只有一个简朴的后祭殿；半圆形或平的、上有雕饰；带或不带回廊，带或不带小教堂；或者是幅射形的，或者在半圆形后殿的两侧一边一个。教堂的上部一方面被平面所限制，另一方面主要受到建筑的房顶覆盖方式的限制。

在意大利和神圣帝国，从古代或加洛林那里继承下来的依靠木梁的办法是最为简单、最为广泛使用的，因为那些地方更忠实于传统。它也在别处出现，如马恩河（Marne）流域的维涅奥利（Vignory）的圣艾蒂安教堂、诺曼底地区的汝米埃日（Jumièges）教堂，甚至远至英国的彼得伯勒（Peter–borough）教堂。甬道上相对比较薄的墙壁上可以开出许多缺口，增强教堂内的照明程度而不减弱它的支撑力；内部的上部分可以轻松地建出结构宏大、空间开阔的层次，而且一间一间分明地隔开，正如在诺曼底或者英国的大型修院附属教堂内看到的那样。

但是，罗曼建筑的真正荣耀在于将石质材料运用到了整个建筑，而在此以前，它仅限于祭殿部分或者大门洞。从几个西方自古代以来就为众人所知的简单的建筑体系出发，罗曼艺术提出了大胆的解决方法，其多样性与丰富性令人叹为观止。



加尔堂普河畔的圣萨凡修道院附属教堂的正殿
(维也纳)1060年起重建，拱顶壁画在1100年左右完工。
摄影：© Phédon S-alouArtephot/T



玛德莱娜教堂的正殿
韦兹莱（约纳省），1120–114年。脊状的拱顶在这里用来覆盖教堂的大厅，而一般只是用来覆盖侧道。韦兹莱的祭坛建于12世纪下半叶，依照的是哥特式初期艺术的建筑原则。
摄影：©Candelier–Brumaire/Artephot/T

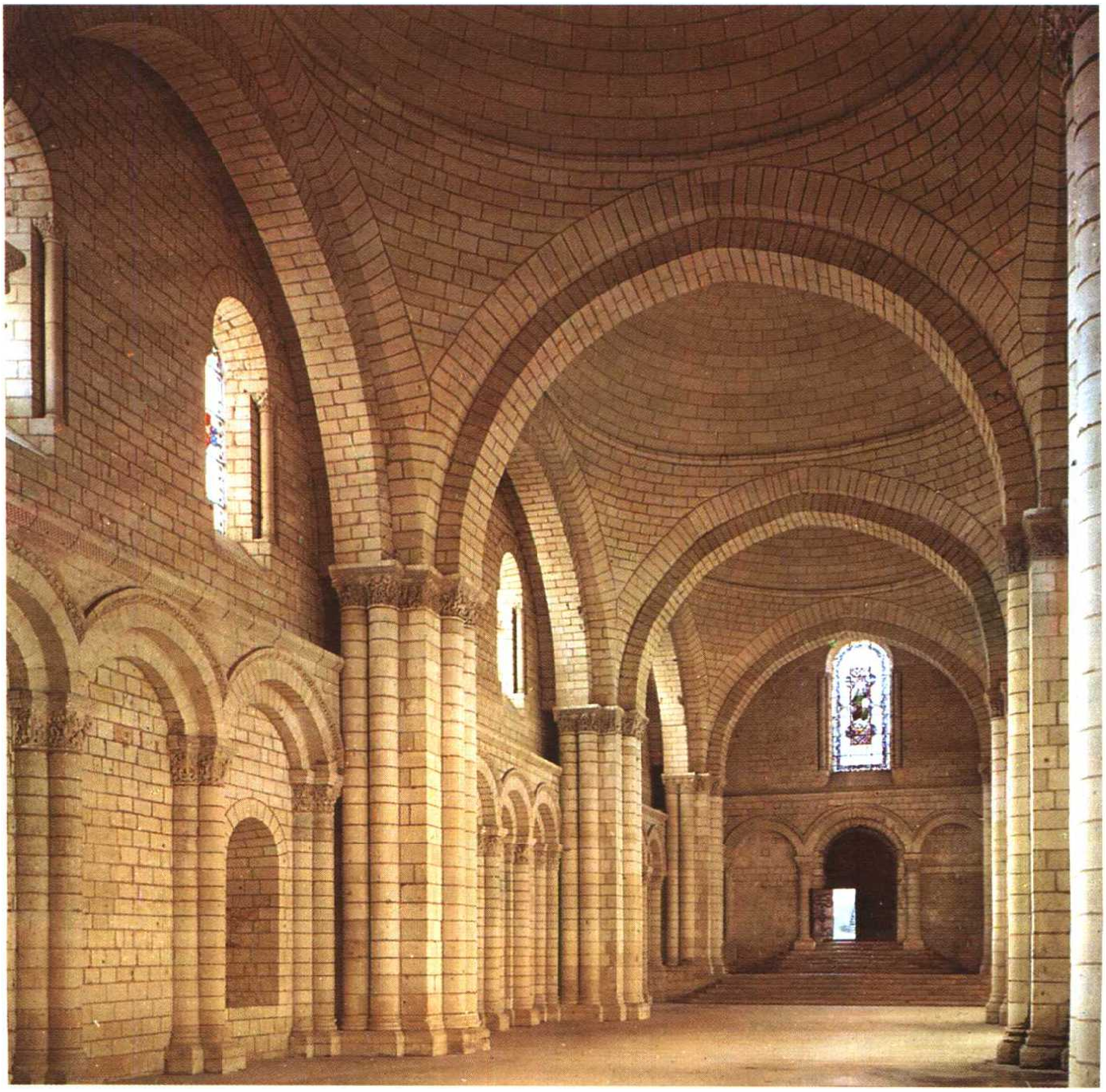
最常见的方法之一就是用一个筒形拱顶覆盖甬道。拱顶可以是一体的，也可以有规律地由扶拱撑着。扶拱一词从字面上就可以看出它的功能，但真正撑住拱顶重量的是四边的墙，拱顶一般要超过墙边。在只有一个甬道的情况下，墙的坚固程度以及有力的扶壁就足以撑住整体的实际重量。

相反，在一些带有三个至五个甬道的教堂内，问题就不可能如此简单地解决，而需要一个复杂的均衡系统，从中体现出罗曼建筑师们不断创新的天才。在法国西部的圣通日的奥尔内（Aulnay–de–Saintonge）教堂、加尔唐普河畔的圣萨凡教堂(St–Savin–sur–Gartempe)，以及普瓦捷的伟大圣母教堂，建筑师树立了跟甬道的拱顶一样高的侧道拱顶，靠它们撑住大拱顶，而其本身则有坚固的扶壁固定，这样拱顶就像是直接放置在正殿的大拱廊上，光线只从侧道或祭坛处照入。

丰特沃罗修道院附属教堂的正殿
（马恩－卢瓦尔省），1104年始建，1150年左右结束。从祭台处摄下的内景。正殿有四间，宽畅而无侧道，每一间都有一个巨大的拱顶，支撑在穹隅上。
摄影：© Phédon Salou–Artephot/T

在其它地方，如克莱蒙费朗（Clermont–Ferrand）港上圣母教堂，或者外形更为优雅些的，在孔克和图卢兹的圣塞尔南教堂（St–Sernin），罗曼建筑师们使用位于侧道上方的廊台支撑住中心的拱顶。还有一些地方，尤其在勃艮第（欧坦[Autun]、帕赖勒莫尼亚勒[Paray–le–Monial]或卢瓦尔河畔的慈悲教堂），建筑师们打破拱顶，使之呈尖形，一部分跟墙的重量相抵消，以便可以在拱顶底部的垂直部分开出小口，而丝毫不妨碍整个建筑的坚固性。还有的建筑师加固正殿的拱顶基础，不管拱顶是断开还是整片的、还是带有扶拱的，使用在侧道上交叉的小拱顶，从东向西互相支撑，就像在丰特奈（Fontenay）或塞纳河畔的沙蒂庸（Châtillon–sur–Seine）一样。

跟拱顶一样，尖拱顶也是从古代时期就开始被人使用，



它由两块在直角处相交的拱顶部分构成，将主要的受力部分引向拱顶的角落。它常被用于覆盖侧道，有时也扩展到整体建筑上，如在韦兹莱（Vézelay）、德国的施派尔，以及更远些的圣地耶路撒冷的圣安娜教堂。墙一般不太受拱顶的力，可以在大拱廊上开出窗户，直接照亮正殿内部。在英国与诺曼底，两个相交的梁柱间隔地增加了拱顶尖的支撑力，并预示了交叉穹隆的产生，如1100年的达勒姆教堂（Durham）。

圆形穹顶也属于古代西方建筑的共同财产，通过曲梁或垂饰，重量被均衡地分散至圆形基础上，集中到四根支撑它



达勒姆大教堂的正殿（英国），1100年始建，1133年完工。拱脊上的带状饰，仰视图上显示出的宽阔的空间，宽敞的廊台以及线脚装饰的大量运用，都使这座教堂和其它一些英国－诺曼底地区的教堂与众不同。它代表了英国南部与诺曼底罗曼艺术的典型特征。

摄影：© A. F. Kersting–Artephot/T

的墙墩上去。这时候墙就没用了，可以开出窗户。这种方法经常被用于侧殿的交叉拱顶，如在孔克，但有时也用于覆盖整个建筑，采用一系列“成行的”并列的小穹顶。它的直径可以很大，可覆盖住宽度很大的建筑，这样侧道就没有用处了。所以“成行的”穹顶经常被用来支撑只有一个正殿的教堂，如在昂古莱姆（Angoulême）、佩里格（Perigueux，原来的大教堂及圣弗隆教堂[St-Front]）及卡奥尔（Cahors）。

同时期可以在塞浦路斯，以及威尼斯的圣马可教堂见到的穹顶，则显示出东方特别是拜占廷的影响。研究人员一直在寻找它们的源泉。但是，这类教堂有60多座，散布于整个法国西南部，让人觉得是一种建立在传统形式上（艾克斯拉沙佩勒）的本地建筑方法，而非一种对来自远方的方法的借用。有些奇形怪状的拱顶，如勒皮（Le Puy)的断壁的穹顶或者金字塔形的穹顶（洛什的圣乌尔斯[Sain-Ours]教堂，丰特沃罗[Fontevrault]教堂的厨房间），也让人产生同样的推测。

罗曼建筑流派

虽说在整个罗曼时期，欧洲的所有地区在建筑艺术上出现了同样的灵巧与机智，但在这一统一的建筑语言中，还是存在一大批形式各异的地方性变体。所以，人们区分出“普瓦捷”流派（建筑的正殿通过两边同样高的侧殿而得到平衡，



圣耐克塔尔教堂（多姆山省），祭坛的后部，12世纪。呈幅射状的偏祭殿紧紧围在回廊边，上面是高过它们的半圆形祭坛。耳堂并不凸出太多，超出半圆形的交叉通道，这一切加上火山岩石的棕褐色与附加装饰的五颜六色，成为奥弗涅地区教堂后殿的典型特征。如在伊苏瓦尔，布里尤德，奥尔西瓦尔和克莱蒙。
摄影：© *F. Faillet–Artephot/T*

并在正面有雕刻装饰。）和“奥弗涅”流派（它的特点是带有廊台，比如在克莱蒙费朗、奥尔西瓦尔 [Orcival] 或者伊苏瓦尔 [Issoire]。而且从外部看，有极富特色的后祭殿，在偏殿上方的交叉处出现一个钟楼，偏殿并不怎么突出，上面用砖或白色石头在一片奥弗涅的褐色火山岩整体上做出镶嵌的装饰）。在勃艮第，断开的拱顶给整体建筑一种垂直的节奏感，一般在拱沿开有窗户；勃艮第建筑的另外一大特点就是大量的雕刻装饰，祭台显示出极大的和谐性（帕莱勒莫尼亚勒教堂），而钟楼则极为雅致（克吕尼教堂）。

在法国东南部，大部分的建筑只有一个正殿，如圣雷斯提图(St-Restitut)教堂（德龙省 [Drôme]），或阿尔勒的大教堂，那里的墙足够厚，可以撑起祭坛或者狭窄的过道。诺曼底和英国，在1066年被征服之后，开始建立起它的势力范围，很早就发展起一种很有生命力的建筑，使用质地很细的石灰岩。一开始是加上梁的（汝米埃日教堂，巴约），后来则很快用上了类似达勒姆教堂内的带纹路的拱顶，如奇切斯特教堂、波斯切维尔（Boscherville）的圣乔治教堂（St-Georges）、卡恩城的圣艾蒂安教堂。这些建筑的规模都比较大，它们的大型拱廊与边饰的质量都很高，一般大量运用廊台，正面十分和谐，带有对称的两个钟楼。卡恩城的圣艾蒂安教堂是最为典型的例子。

德国，在莱茵河公国和阿尔萨斯地区，古代传统的影响特别明显。这可从沿袭的对称的两个祭殿的平面图上看出来，更可从往往显得比较庞大的外表上看出来。梁柱的大量使用，内部建筑的简洁性，一般都不带有雕塑品与雕刻，是这一类建筑的特点，这可以在玛丽亚拉奇（Maria Laach)、德里尔和阿尔萨斯的玛尔穆捷（Marmoutiers）看到。

意大利的建筑形式要多样一些，但在大多数情况下，钟楼和圣洗堂是按传统分开的。意大利的北部显得更忠实于最初时期的罗马艺术风格，使用梁柱，如维罗纳（Vérone）的圣芝诺(St-Zénon)教堂。但是在帕尔玛或摩德纳(Modène)的大教堂，叶饰或花饰这些外在装饰后面是一批看不见的拱廊系统。在正面的墙壁之内几乎又竖起了一道墙。这一方法一直流传到了德国的施派尔、沃尔姆斯（Worms）和美因茨(Mayence)。在托斯卡纳地区，这一重复机制导致了好几层拱廊的出现，成为一种图画的游戏（比萨）。在佛罗伦萨的圣米尼亚托（San Miniato)，正面拱廊完全是古代式的秩序，

还可看到纯意大利传统的、对大理石以及彩色装饰的使用。罗马则一直对基督教前期艺术保持忠诚，如特拉斯特维尔(Trastévère）或科斯梅丁（Cosmedin）的圣母玛丽亚教堂；而在威尼斯，圣马可大教堂的内部采用了一种源自拜占廷的镶嵌画装饰；在当时被诺曼底人占领的整个意大利南部，则形成了一种多样的综合，其中有拜占廷风格（镶嵌画)、伊斯兰教风格（穆卡涅阿斯[Mouqarnas]的天花板）和诺曼底风格（雕刻装饰)，如阿玛尔斐（Amalfi)、萨莱诺（Salerne)、巴勒莫（Palerme）和蒙雷阿尔（Monreale）的大教堂。

然而，我们不能过分强调这种罗曼建筑风格中的地方主



圣赛尔南教堂的后殿与八角形钟楼

图卢兹罗曼建筑的钟楼也因区域而不同。这一钟楼是图卢兹地区最有代表性的。门窗的节奏华美，极其优雅，每一层之间互相呼应，这一特征在图卢兹地区一直延续到哥特时期。

摄影：©Serge Chirol

义。某一种类型的建筑，比方说带“成行的”穹顶的教堂，远远超越一个地区的狭窄范围。孔克大教堂以及图卢兹的圣塞尔南教堂在平面与高度上都与圣地亚哥－德－孔波斯特拉(St-Jacques-de-Compostelle）大教堂显示出一致的特点，很可能是因为它们都处于向圣地亚哥－德－孔波斯特拉朝圣的路上。同样，各种宗教团体在整个欧洲推广了一种纯粹属于他们的建筑风格。所以大部分的西都教堂都建在一个非常简单的平面上，带有一个平平的祭殿，一个简洁而不带装饰的层楼，如在丰特奈和意大利的福萨诺瓦(Fossanova)。克吕尼教士们也推广了一种被称为是“本笃会”式的祭殿，形状鼓鼓的，带有许多连着的小教堂或者幅射状的小教堂，适合于他们的礼拜仪式。

对西班牙的收复以及十字军的东征也许可以解释在西班牙的弗罗米斯塔（Fromista）教堂为什么是“普瓦捷式”的，而十字军骑士们在巴勒斯坦建的教堂跟勃艮第式建筑尤有相似之处。而且，在同一个地区，如勃艮第，可以看到各种各



玛丽亚·拉奇的附属教堂（莱茵河公国）
1093年开始建造，13世纪初建成。西边与东边低矮，木屋架的正殿（在12世纪中期被加上拱顶）忠实于过去的传统，而垂花饰的存在则显示出后来的南方罗曼初期艺术的影响。
摄影：© T. Schneiders–Artephct/T

样不同风格的建筑，如图尔尼教堂、丰特奈教堂、欧坦教堂、韦兹莱教堂或规模宏大的克吕尼第三修院的附属教堂。虽然这些教堂几乎全部被毁，但是帕赖勒莫尼亚勒教堂是缩小了的、与其一模一样的建筑。

雕塑的统一

公元11世纪期间，在圣热尼－代－封丹教堂的过梁上，卢瓦尔河畔的圣本尼狄克教堂的大门洞上，开始出现大型的雕塑装饰艺术的复兴，以及一种饰有人物的雕塑的兴起。雕塑品首先是作为一种简单自足的装饰附件加到建筑上去的，然后逐渐跟建筑紧紧联系起来，通过它本身的阴影和光线，将建筑的重要部分或最美的部分强调出来。从11世纪末期到12世纪，雕塑开始占据建筑中的主要位置并开始繁荣，其艺术上的高质量与多样性是它的特点。

由于雕塑是人们首先注意的东西，所以它在装饰的过程中，也同时起了一种新的教育作用。它们或在大门上迎接信徒的到来，或在隐修院内伴随修士们的静修，为他们提供大理石或石质的图像，表现内容涉及到《圣经》、《福音书》、道德贞操、圣母的求情或者是圣人们堪为楷模的美德；与之相对的则是罪行、恶行、地狱与魔鬼的可怕世界。所有的图像都围绕着善恶争斗的线索，有时出现令人震撼的世界末日或最后的审判中基督的形象。在这一切斗争中，人是中心，也是目的。人到处可见，或者是在亚伯拉罕的怀中作为幸运者出现，或者被表现为投入地狱的受惩罚之人，或者是被魔鬼玩弄于股掌之间的裸体无助的人，或者是作为上帝的宠儿，在四季的变替中，展示出其高贵的日常生活。所以罗曼的想像世界也是建立在一种人本主义上的。


《正面端坐的基督，周围围着福音象征物》
大理石。圣塞尔南教堂，图卢兹，1096年左右。被认为是贝尔纳·吉尔杜安所作。
摄影：©J. Feuillie–CNMHS/SPADEM/T

罗曼雕塑的发展是跟整个西方的发展联系在一起的，但有两个例外：一是神圣帝国，还抱着奥托传统不放；另外就是西都修会，出于原则而不加入。西都修会建于1098年，是与城市的堕落相对立的，摈弃一切奢华。它的精神性主要体现在圣贝尔纳



韦兹莱的玛德莱娜大教堂中间大门上方的三角楣
(约纳省)，1120—1140年。门楣上表现的题材是使徒们的使命，这在罗曼雕刻艺术中是一个例外的主题，基督居中，正在派遣使徒们前往世界各处传播福音。在基督左边可以认出圣彼得，带着钥匙，在基督的右边，与之相对称的，是圣保罗；旁边，在一系列的小画框内以及过梁上，表现的是大地上居住的不同民族，基督的普世的启示就是向他们传播的。
摄影：©Dagli Orti

的不做任何让步的禁欲主义上，只允许建造一些没有任何多余装饰的建筑。但是该修会每年谴责不遵守规定的事件的记载，说明了这种规定有时也只是一纸空文而已。

罗曼雕塑虽然在时间与空间上都表现出多样复杂性，但也悖论式地具备一些共同的特征，构成了它深深的统一性。它们的源泉总是相同的，只是在具体表现上有所区别。向古代世界直接借用了科林斯柱头、带有凹槽的挨墙柱、相互交织的纹样、玫瑰花饰、希腊纹样、人的裸体，或者是一种神态，或者是一种一体化的中楣结构。由于十字军东征从东方，或者是从伊斯兰教化了的西班牙，借来了具有奇花异草的怪异画像，以及建立在阿拉伯文字基础上的优雅的书法艺术。圣通日的奥尔内教堂的过梁上那些相对而立的大象，勒皮省的木雕门上的伪阿拉伯文字图样的灵感就源于东方的布料或物件。交织纹也可以看作是一种岛屿艺术的暂时再现，如巴约的大教堂正殿里的角饰。

日常生活与寓言故事也提供了取之不尽的素材。在安兹－勒－杜克教堂（Anzy-le-Duc），雕塑家们表现出老人们互相纠住对方的胡子争吵的场景；在布尔日（Bourges），圣乌尔

桑（St－Ursin）教堂的耳堂上有三层，一层表现不同月份的劳作，一层表现一个照古代灵柩上的浅浮雕方式雕出的狩猎场景，最上面一层是三个《列姆狐故事》中的场景。所有这些因素都一起进入了罗曼雕塑中，虽然有时它们只不过简单地放置在一起，但更多地是综合在一起，就像在韦兹莱教堂的中心耳堂上可以看到的一样。

罗曼雕塑的统一性还表现在它的功能性上。它们一般都处在建筑的最醒目处：保证从支撑物到上面部分过渡的柱头上，连接墙与屋顶的挑檐上，进入建筑物的大门洞与正门上。

这一对建筑的完美融合促使雕塑服从于它所处位置的形状，也就是被亨利·福西庸称为“框架的法则”的限制。这一法则或截断或裁割、或拉长或缩短人体与物体，使它们跟形状尽可能地相符合，让它们尽量填实那个空间，如苏亚克(Souillac)教堂的著名预言家以赛亚（Isaïe）的塑像。“框架的法则”因此造成了许多奇异的变形。在博凯尔（Beaucaire）的苹果树圣母教堂（Notre－Dame－de－Pommier)内，基督与使徒们聚集在一起，吃最后的晚餐，人体全被拉长了，形成一个长长的水平的檐饰；而在第戎原来的圣贝尼涅修道院附属教堂的耳堂上则相反，整个最后的晚餐的场景缩到了耳堂的半圆形框中；在伊苏瓦尔（Issoire），最后的晚餐的场景整整绕了挑檐一圈，桌上的餐布成了一种中间过渡的花边纹饰。



预言家以赛亚
苏亚克（洛特省）1130年左右（原修道院附属教堂大门的过梁承柱，今天有一部分被重新放置到了正面的背后）。这是一件令人惊叹的作品，人物的身体自己转过来，跟莫阿萨克（Moissac）的大门上那些最优秀的人物雕像相似。
摄影：©L．von Matt/T

最后，还存在着一种风格上的共同标准，使人可以在罗曼艺术的质量好坏以外，说到“罗曼风格”。这种风格体现为对空白处的恐惧，所以有时显得“挤满了人”。如在桑特（Saintes）的圣母玛丽亚教堂或一些法国西部教堂的正面上。但是内容往往比符号更重要。一切无关紧要的细节全抹去了，只强调有意义的因素，有重要性的动作，虽然不够现实主义，但更容易理解。

这些风格上的标准在对人体的处理上表现得尤其明显。欧坦的夏娃（洛兰博物馆）源自欧坦大教堂原先的北大门上的过梁，原先是跟亚当像面对面的，但亚当像没有了。她躺着

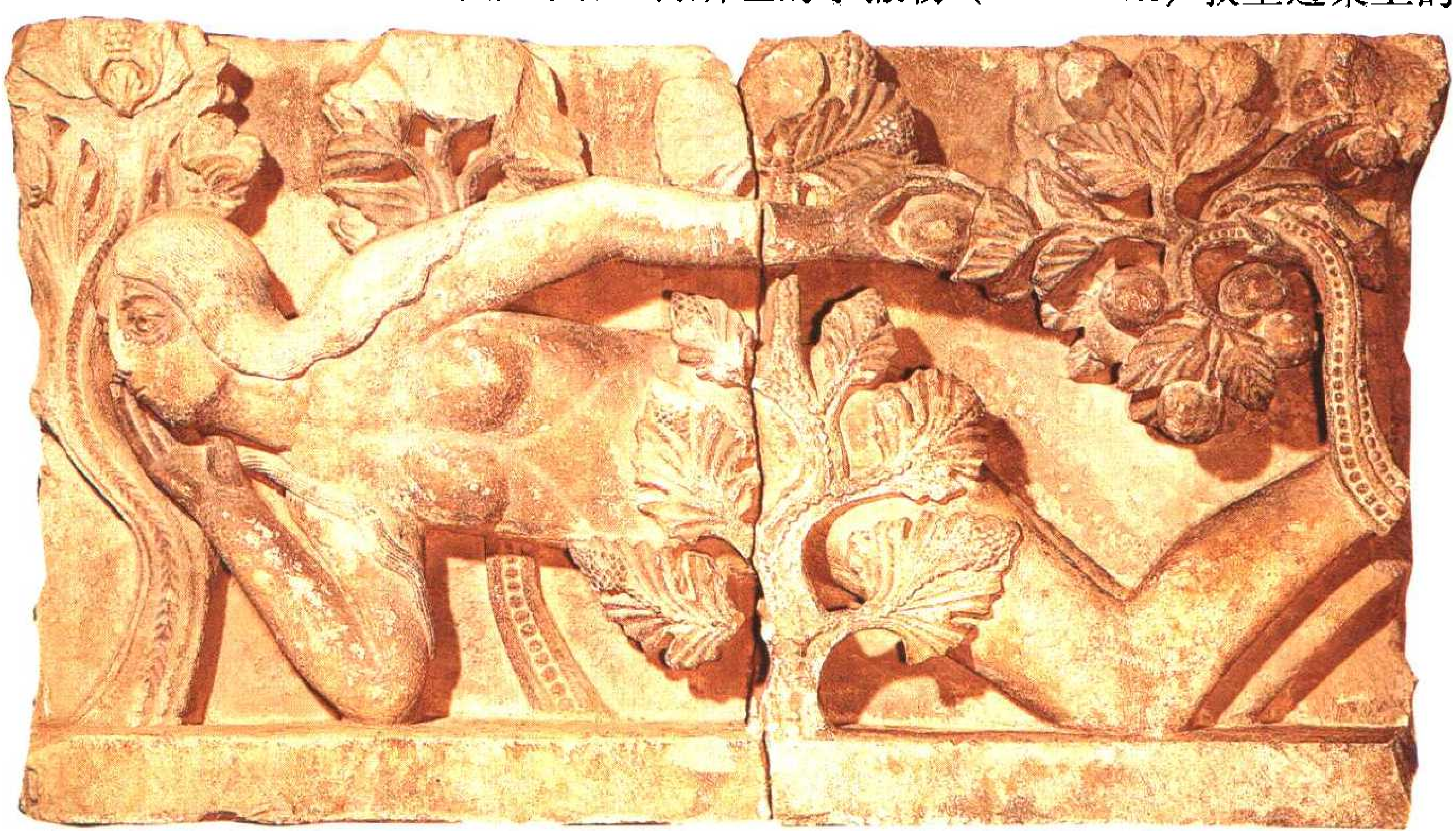
的姿式跟过梁长长的形状完全相符，那伸向前方的头与手，侧着的弯曲的腿，以及她正面的胸像，都与过梁形状相符。当我们的眼光集中在她的脸上时，所有构成这张脸的因素都可以一下子让人认出来，但是对她椭圆形的脸做的几乎是立体的处理，毫无颧骨，眼睛大大的，赋予她一种独特的力量。悖论的是，罗曼雕塑风格的这一深深的统一性在时间与空间上，都表现出一种令人惊叹不已的多样性。

雕塑的多样性

在某些地区，如朗格多克和勃艮第，罗曼风格在12世纪初就非常发达，到了12世纪中期就开始枯竭；而在别的一些地区，特别是普罗旺斯，发展则非常缓慢，直到12世纪末才达到它的高峰时期；而在13世纪之前，神圣帝国根本就不接受罗曼艺术的诱惑。罗曼雕塑肯定在时间上有一定的变化过程，但通常的情况是在某一个特定的地区，缺乏从最初的尝试到更成熟的作品之间的过渡时期。

而且，在罗曼风格的雕塑家那里总能看出某种与一个特定地区相关的风格来，以至于我们可以在同一个地理区域内，找出一整批风格一致的作品来。当然不能过分强调这种按大的艺术区域划分的方法。交流总是有的，从而超越了这些狭隘的区域性。普兰皮埃（Plaimpied，谢尔省[Cher]）教堂过梁上的雕刻跟巴勒斯坦的拿撒勒（Nazareth）教堂过梁上的

夏娃
源于欧坦的圣拉撒路大教堂的原北大门上的过梁。1130–1140年左右（欧坦，洛兰博物馆）。
摄影：© D. Piquer-Artephot

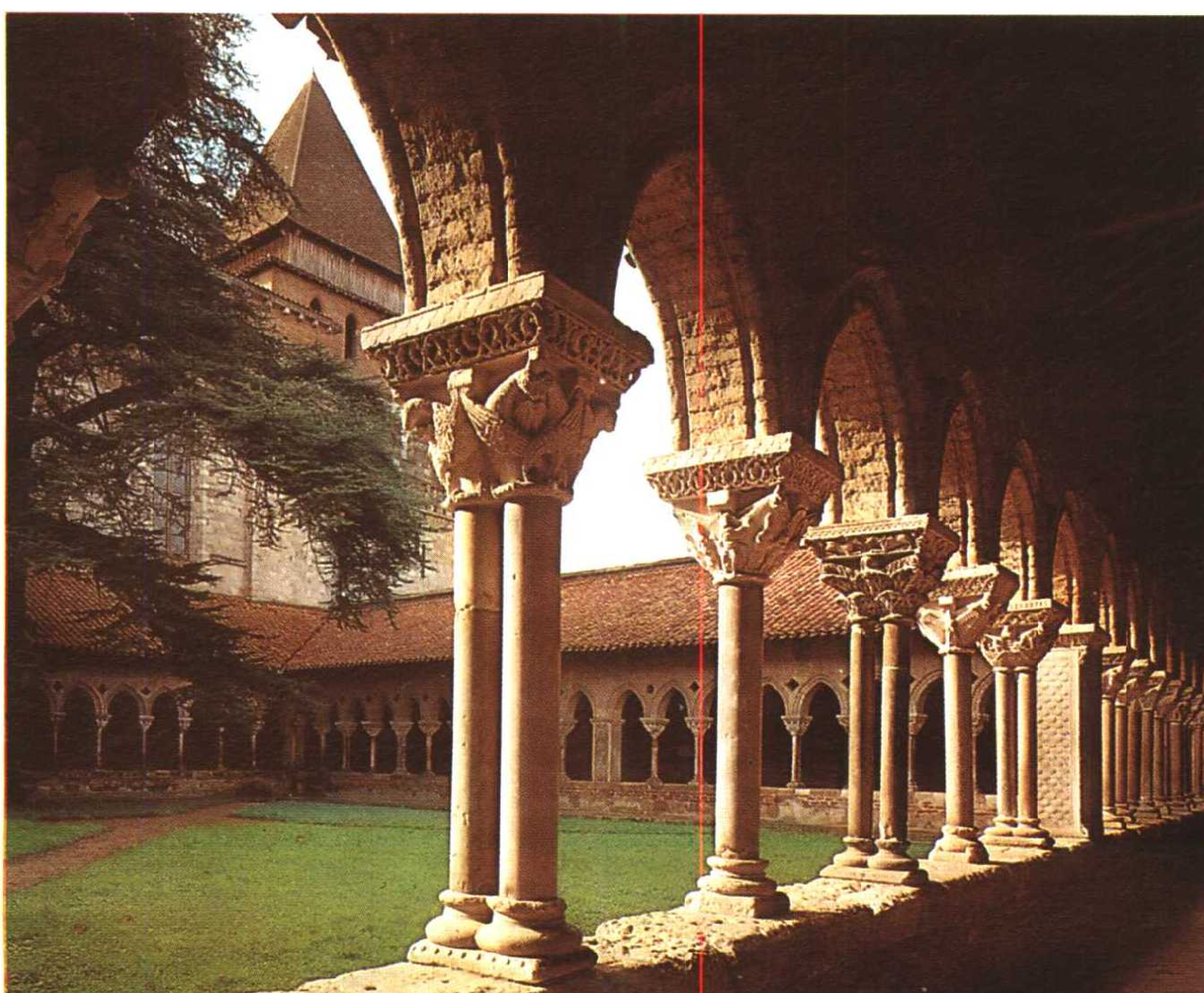


雕刻有极其相似之处，以至于人们认为是出于同一个作坊的同一个雕刻工之手。在佩皮尼昂（Perpignan）附近的卡贝斯塔尼（Cabestany）教堂的耳堂上，表现了许多关于圣母升天的片断。卡贝斯塔尼的雕刻大师们的风格非常独特，他们用圆锥一下敲出斜斜的大眼睛，雕出圆柱式的手指、平平的手和古代式的衣褶。这一风格既可以在不远的奥德省（Aude）的圣希莱尔(Saint-Hilaire)教堂找到，那里有一个大理石的表现圣塞尔南殉道的石盆，也可以在阿尔卑斯山的另一边，源自洛达的圣父修院（San Pere de Roda）的浮雕上找到，表现的是基督行走在水面上的场景（巴塞罗那博物馆），而且也表现在托斯卡纳地区的锡耶纳（Sienne）附近的圣安提默教堂（Sant'Antimo）回廊的过梁上。当然更用不着强调向孔波斯特拉的朝圣对朗格多克和西班牙雕塑艺术的形成所起的作用。



达尼埃尔在狮子坑内
莫阿萨克隐修院的柱头（塔恩－加龙省），1100年前。
摄影：©R. Lanaud/T

朗格多克和西班牙是两个最丰富、

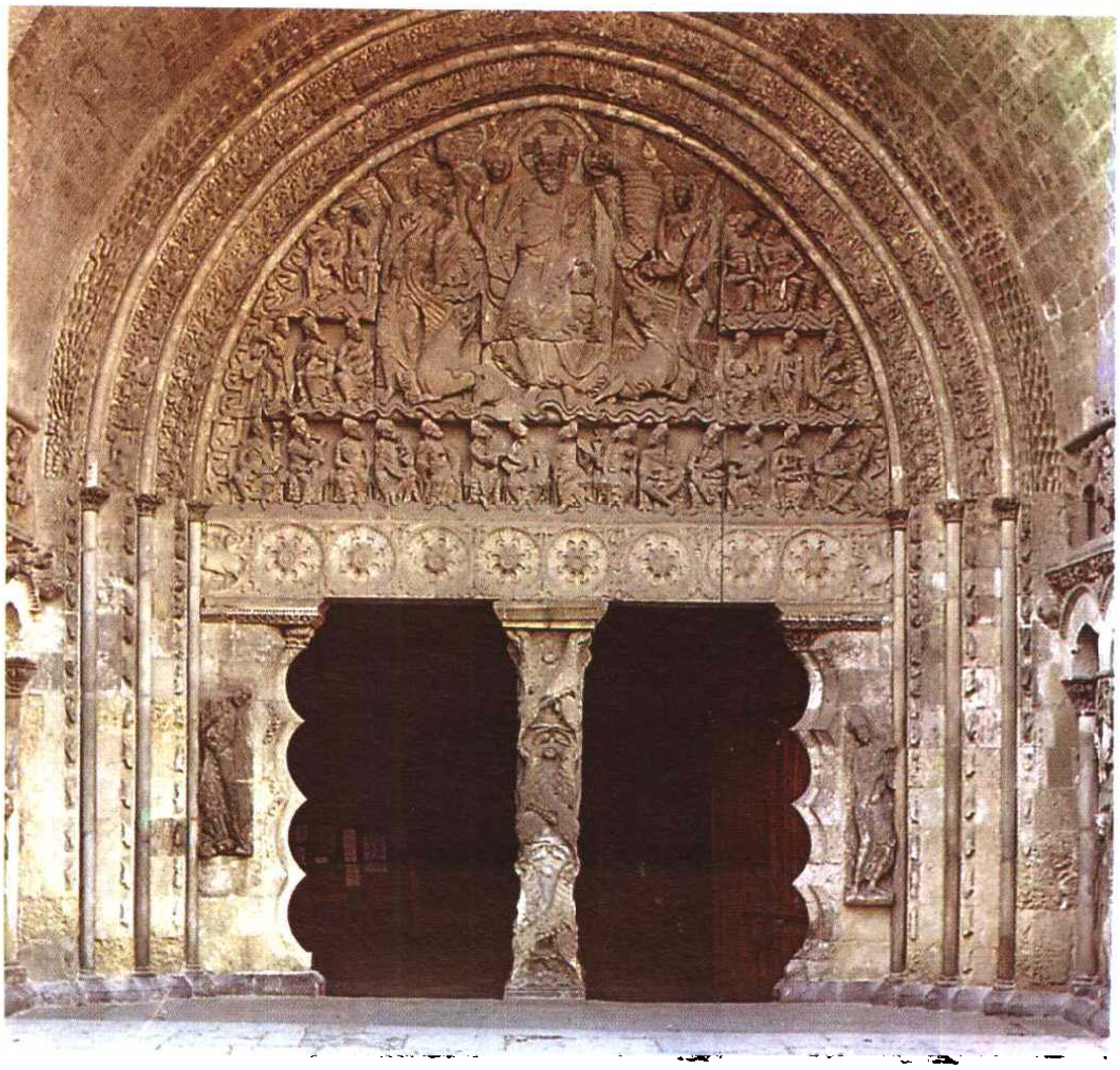


莫阿萨克隐修院
（塔恩－加龙省），建于1085—1100年。这是经过雕刻的隐修院最古老的例子之一。略呈梯形的柱头上有时是故事性的装饰，布满了轮廓分明的小人物，有时则覆盖着丰富变化的装饰纹样。
摄影：© F. Faillet-Artephot/T

最早熟的中心。在图卢兹，首先以庞大的圣赛尔南大教堂的工地开始，雕塑家吉尔都安（Gilduin）创作了祭台，它是为了祭坛在1096年的祝圣仪式而订制的，可能也是他，制作了后来再度在祭坛的塔楼中使用的七块雕板。在图卢兹雕塑的初期，吉尔都安雕刻了大理石的正面端坐的基督，和带有象牙或金银饰品的天使们，但变得更为宏伟，弥补了原先简朴的技巧。1100年左右完成的莫阿萨克（Moissac）的隐修院的工程，里面的过梁、墙墩上的十块矩形的大板以及著名的杜朗神甫的石板，从技术与风格上看，都跟吉尔都安的作品相近。

在1118年之前，随着圣塞尔南教堂的米埃吉维尔（Miégeville）大门的建造，雕刻艺术跨过了关键性的一个阶段。整个构图带有逻辑性地组合在一起：中间是升天的基督，位于耳堂上；而在过梁上，则是看着他升天的使徒们。人物的动作、脸部的丰满、书法线条似的衣褶都是对古代模式的、带有热情个性的重新理解。

1110—1130年，制造莫阿萨克的大门的作坊代表了朗格多克雕塑的完善与最高峰。整个场面宏大，以世界末日中的基督为中心，逻辑性地安排着大门上不同的构成因素：三角



莫阿萨克的原圣彼得修道院附属教堂的大门

1110—1130年，雕刻艺术在此严格受到建筑的限制。在大门三角楣上，围绕着《世界末日》主题刻出宏伟的场景。在三角楣下，是大理石的过梁，上面雕有小圆花饰。过梁由立柱支撑，上面雕有传说中的交颈的雌狮子，饰有垂花饰的两个过梁承柱上雕着圣彼得与以赛亚。在大门的两侧，大门洞边的挨墙柱也是经过雕刻的。

摄影：© M. Babey—Artephot/T



《最后的审判》(局部)，圣拉撒路大教堂正面大门的三角门楣，欧坦(索恩—卢瓦尔河省)，1130—1140年。这一整体是由雕刻师吉斯勒贝尔图斯雕刻的，他跟他的作坊还一起雕刻了正殿中的大批柱头。在过梁上表现的是死者的复活，从墓中出来；在三角楣的中央基督在审判；在右边，称量灵魂以及被判罪的人，左边是被选中的人。
摄影：Boutet-Lamotte
©Larbor

楣、门像柱、拱墙墩和大门本身。用深浮雕细致地刻画出衣褶纯粹、曲折的线条，有时几乎完全从背景中突出来，通过一种强烈的震颤感，为整个雕刻带来了生命力，并将朗格多克一直十分强调的雕塑运动上升到一种史诗般力量的高度。苏亚克的预言家以赛亚和奥塞(Osée)，卡朗纳克(Carennac)或波利厄（Beaulieu）的大门，卡奥尔（Cahors）的大教堂大门也都属于同一流派，但是在局部与细节上，很少能达到莫阿萨克大门强烈的戏剧性效果，而且从12世纪中期开始，这一伟大的艺术就开始衰落了。

朗格多克和西班牙雕刻之间的自然关系使得雅卡(Jaca)教堂内的柱头与大约在1100年后建的圣地亚哥—德—孔波斯特拉的金银饰大门、图卢兹的米埃吉维尔教堂的大门有共同之处，也可以解释图卢兹的圣艾蒂安修院的柱头跟潘普洛纳(Pampelune)的隐修院内的柱头出于同源。但它们也提出了一个问题，让研究者们讨论不休，就是两者之间究竟谁早谁晚。

勃艮第的雕塑也是非常早熟的。它的发展跟克吕尼修道院的附属教堂的工地有关。这座教堂的工程从1088年开始，一直持续到12世纪的前25年。祭坛钟楼内的柱头（克吕尼，奥希尔博物馆）不同一般，它们丰富的图像内容、细腻的风格、柔和的线条以及对古代源泉的自由阐发都使它们突破了一切限制。



伟大圣母教堂的正面
普瓦捷，12世纪中期。
摄影：© Artephot/John Pole

在12世纪的第二个25年内，这一风格开始得到繁荣。韦兹莱教堂的三角楣与柱头上的雕刻显示出衣褶的线条带有极强的抒情性；在欧坦的圣拉撒路的大门上的三角楣中，雕刻师吉斯勒贝尔图斯（Gislebertus）对人物进行了夸张的拉长。但到了12世纪中期，这一风格开始泛滥，如沙尔利厄（Charlieu）教堂的三角楣上，出现了一种“巴洛克”式的疯狂，出现了繁复与过分。

繁复是法国西部雕刻的一大特征，装饰扩展到整个表面，最为典型的例子就是伟大圣母教堂的正面。带有创造性的繁复出现在最小的细节中，而任何细节都是像绣花一样精心雕刻出来的。这一特点扩展到放置在神龛内或者在假拱廊内的雕像上，甚至延伸到两边的上部，或者是钟楼上，在所有可能的源泉中寻找它的装饰语言，其区域十分广泛，又不断地重复。该教堂使用当地出产的软质石灰石使得这一奢华变得可以让人理解。

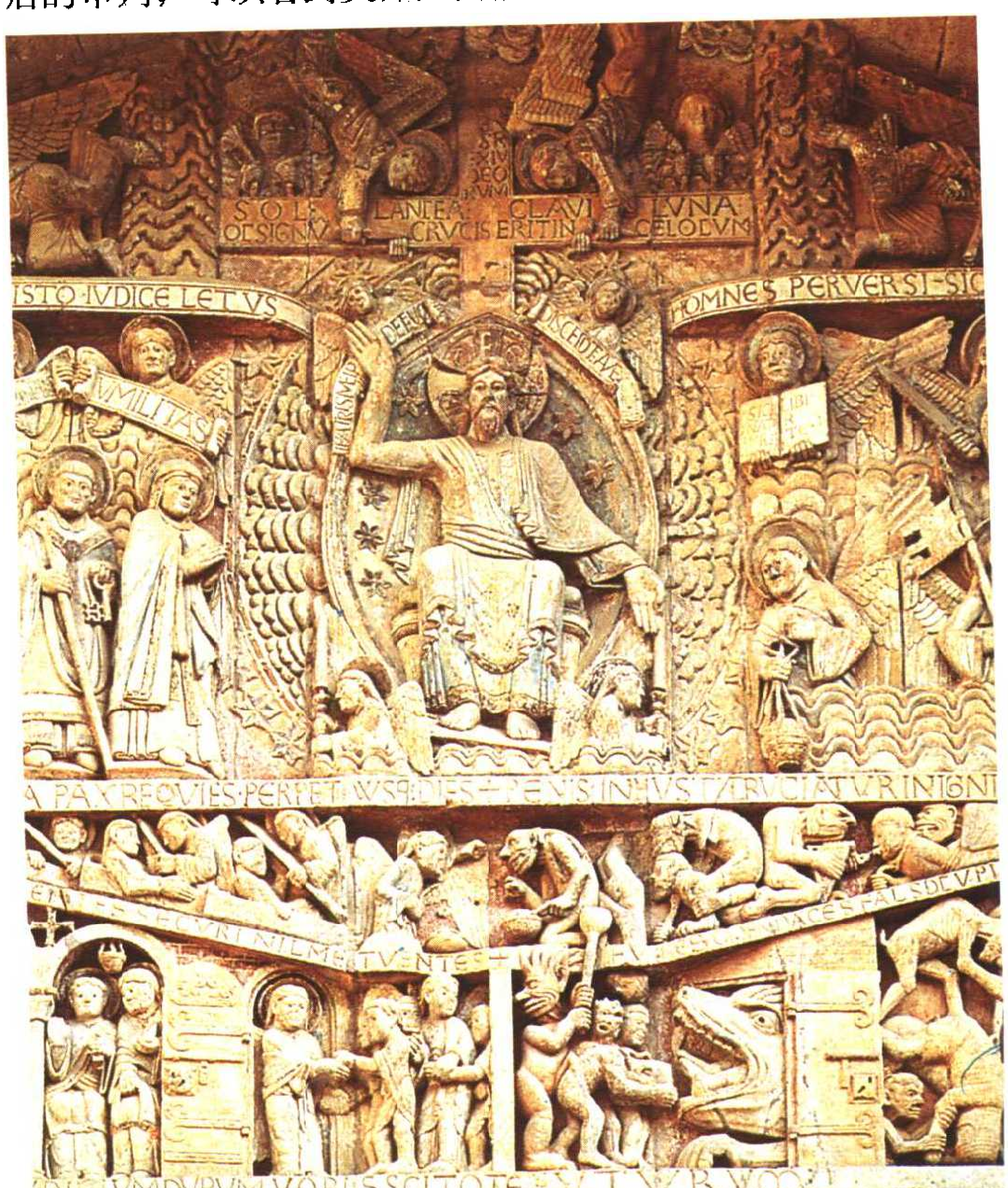
相反，在奥弗涅地区出产的火山岩和花岗石的坚硬度则解释了奥弗涅地区的雕刻为什么相对少些，也能解释这种雕塑的非常不一般的特点。它们一般都集中在柱头上，或者出现在简单的过梁上。莫扎（Mozat）、克莱蒙费朗或者伊苏瓦尔的令人赞叹的柱头表现强壮、粗矮的人物，脑袋很大，下

阿尔勒的圣特洛菲姆（Saint-Trophime）隐修院中带科林斯装饰物的石柱与雕有“圣母往见”场景的柱头
12世纪下半叶。在这里，对古代艺术的眷恋令人惊讶，如科林斯柱头，人物衣褶是湿褶。但这无法掩盖整体上中世纪的一面，尤其是“圣母往见”中的人物都受到了框架的限制。
摄影：©Phédon Salou-Artephot/T



巴突出。他们的衣褶显出磨钝的尖角，也可以看出雕刻家在面对材料的时候如何困难。几乎没有大型的雕刻过的三角楣，只有位于中央高原南端的孔克大教堂是个例外，上面表现的是最后的审判，可以看到奥弗涅简洁而节制的风格的最佳表达。

《最后的审判》
（局部），孔克的圣女福瓦修道院附属教堂正面大门上的三角楣（阿韦龙省），1130—1140年左右。审判的基督，身边围着天使、圣母和圣彼得。在上面，是死者们的复活，称量灵魂，进入天堂与坠入地狱。过梁上的分拱，粗短的人物，大大的脑袋、磨光的衣褶，这一切显出一种令人感动的粗犷感，有时被人称为“简朴”。所以孔克的三角楣属于奥弗涅雕刻，至今尚能看到的许多彩色的痕迹说明，在奥弗涅，色彩被用来强调雕像的起伏。
摄影：© R. Delon-Pix/T





源自拉沃迪厄（Lava-udieu）教堂的基督头像（上卢瓦尔河省），木质彩绘，12世纪中期（巴黎，卢浮宫博物馆）。彩绘木质雕像跟石头与大理石用得同样广泛，如正面端坐的圣母或者十字架上的基督（奥弗涅地区，加泰罗尼亚和鲁西永省），基督被解下十字架（意大利—加泰罗尼亚组像）。木雕既可作为金银饰品廉价的替代品，又是更易雕刻的材料。所以木雕艺术是处于大型雕刻艺术与珍品艺术之间的过渡艺术。
摄影：© Ch. Lenars/T

在罗讷河谷和普罗旺斯，雕刻的兴起绝对不早于12世纪中期，那里的古代影响十分明显。它不仅涉及到形状和装饰，有时还涉及到风格。作为檐饰的雕刻形成的下楣代替了过梁，这在加尔省（Gard）的圣吉尔教堂以及阿尔勒的圣特洛菲姆（St-Trophime）教堂可以看到：下楣位于挨墙柱与立柱之上，大门一般都是按古代的凯旋门式样设计的。

在意大利也可以看到古代传统的影响。然而在意大利半岛的北部地区同时出现了初期罗曼艺术的影响，教堂的正面一般都饰有一小幅一小幅雕刻出来的故



蒙雷阿尔大教堂的隐修院
（西西里岛）1175—1185年。
摄影：© Phédon Salou-Artephot/T

事，分布在大门的两侧，大门则是华盖形的，座落在由狮子雕刻支撑的柱子上，如摩德纳教堂，12世纪初雕刻家维利热尔默（Wiligelmo）在那里工作；在费拉拉（Ferrare），是由尼高洛（Nicolo）在1140年雕刻的华盖形大门；在维罗纳的圣芝诺教堂，尼高洛将大门上的图像故事扩展到了整个教堂的正面。在12世纪期间，帕维亚（Pavie）的圣米歇尔大教堂的正面，同时发展起了一种以古代的动物形状随意嵌入其中的交织纹为主题的装饰雕刻艺术，这一类装饰的影响一直波及到德国。

在12世纪下半叶，意大利的北部地区也开始受到法国东南部艺术的影响，这一影响导致了贝内代多·昂特拉米（Benedetto Antelami）风格的出现。这位雕刻师是帕尔玛大教堂的《基督被解下十字架》的雕刻的作者，同是他雕刻了洗礼堂内著名的《四季》图，在里面出现了一种十分独特的自然主义的追求。在意大利中部，潜在的古代灵感跟拜占廷模式的优雅相结合，尤其是在比萨的洗礼堂的门上。但在意大利南部和西西里岛，拜占廷、阿拉伯和东方影响交织在一起，这些都是十字军东征带回来的，还有由诺曼底人带来的法国影响。从11世纪末开始在萨莱诺（Salerne）、阿玛尔菲（Amalfi）、切法鲁（Cefalu）、巴勒莫和蒙雷阿尔出现了一种豪奢的东方式艺术，其中蒙雷阿尔的隐修院，建成于12世纪末，被视为此类艺术的多彩的综合。

色彩与材料：一种古典主义

色彩艺术领域，包括壁画与彩绘玻璃画，范围很广，珍品艺术的领域也非常活跃。跟罗曼雕刻艺术一样，它们也在同一源泉中寻找灵感：古代（特别是通过加洛林文艺复兴）、东方（伊斯兰和拜占廷）、野蛮民族传统或者前罗曼时期岛屿艺术对日常生活和寓言的表现。它们也一样受到"框架法则"的限制，使得装饰与表现内容从属于象牙、金、银和铜块的形状，或者将它们放到一个字母的呈几何性的框架中去，创造出有纹样装饰或人形饰的起首大写字母的封闭世界。

跟雕刻艺术一样，这些艺术在其风格中，将最绝对的习俗跟局部表现中的现实主义相结合，并寻找同样的明亮与有表现力的力量；跟雕刻艺术一样，它们在众多的地域性风格变体中，保持着罗曼艺术的共同特征。但是，比在雕刻中更

为明显的是，由于艺术家和艺术品的流动性都很大，更能体现出一些超越于过于严格的地域性局限的、随机的普遍性。

在整个罗曼艺术中，有一股“古典”的潮流穿过，尤其是在神圣帝国和意大利。在神圣帝国，一直受奥托艺术的制约并有对拜占廷艺术的倾慕。这表现在书的装订及珍品艺术上，主要出产于莱茵公国的皇家或教会作坊内（特别是在科隆），以及波西米亚、奥地利、萨克森地区和德国南部，特别是在希尔德斯海姆，并一直延续到12世纪末期。这时出现了著名的狮子亨利的圣礼书（1129—1195在位），这是1175年左右海尔玛尔斯豪森（Helmarshausen）的圣书抄誊者们的共同作品。在12世纪初期的萨克森，海尔玛尔斯豪森的金银饰工罗歇的作品，特别是特里尔大教堂珍藏品中圣礼书的装订，还明显有奥托时代作品的古典主义痕迹；在12世纪末期，不伦瑞克（Brunswick）的圣埃吉迪乌斯（St—Egidius）的精装书上饰有金银丝和宝石的象牙浮雕显示出同样的倾向。

被认为是金银工匠——胡伊的雷尼埃所制的圣洗盆

青铜，由利埃日的赫兰神甫订制，1107—1118年（列日，圣巴特雷米教堂）。圣洗盆座落在六条青铜牛上，暗指位于耶路撒冷的所罗门庙内的青铜池子。它有五个用高浮雕手法雕出的场景：基督的洗礼，与之相配的是圣让－巴普蒂斯特在沙漠中的传教，外加三个其它的洗礼场景，分别是古罗马百人队长高乃伊的洗礼，哲学家克拉东的洗礼以及普佑里该的洗礼。

摄影：Lou ©Larbor/T

1107—1118年，为利埃日（Liège）的圣母教堂制作的青铜质洗礼盆，据称出自金银工匠胡伊的雷尼埃（Renier de Huy）之手，从中还看不出任何罗曼艺术的真正因素。在整个12世纪，胡伊的雷尼埃的艺术对神圣帝国西部以及默兹风格的创造产生了深远的影响。但是在占主流的古典主义中，我们也可以看出罗曼艺术的渐渐成熟。例如，围绕着奥地利的萨尔茨堡中心，古老的奥托传统从11世



纪起就在朗巴赫（Lamba－ch）的修院的壁画中显示了受拜占廷影响后的更新；12世纪中期，奥地利施泰尔马克州（Styric）的普尔格教堂内的壁画上，在一批宗教人物中间，奇怪地插入了一幅群猫围住了老鼠城堡的画，这明显是寓言或讽刺剧中的场景。在默兹地区（Meuse），斯塔夫洛（Stavelot）圣经中占了一整页的正面端坐的基督（伦敦，英国图书馆）完成于1097年，在源自加洛林与奥托传统的绘画内容与风格之外，通过人物衣褶的线条与夸张地拉长人体的具有表现力的变形，开始了在默兹的罗曼艺术的时代。

斯塔夫洛是皇帝的顾问，他为皇帝在意大利和君士坦丁堡完成了许多外交使命，1130—1158年，他成为维巴尔德(W－ibald)的修道院院长，从此确立了一种罗曼默兹风格。在由他赞助而产生的作品中，有两个嵌有珐琅的圆形画像，是圣雷玛克尔教堂中的金银后屏画上惟一遗留下来的文物，就可以说明这一点。两个天使的形象，一个象征洗礼的信仰（法兰克福），一个象征宗教作品（柏林），都顺顺当当地放置在框架里；衣褶的高贵与人物的矜持跟一种雅致还有一种温柔结合在一起，很可能受到了拜占廷的影响，同时也忠实于胡伊的雷尼埃的古典主义，而整体的线条是新颖的，且有色彩加以强调。

这一高贵而节制的风格在12世纪的下半叶继续存在，这可以从圣奥欧梅尔教堂（St－Omer）十字架支座上的福音使者人物和珐琅上看到。在1170—1180年，它开始变得细腻，出现在卢浮宫藏的饰有珐琅的护肩上，表现基督从墓中出来的复活场景，身边围着的天使们仿佛因拜占廷艺术的影响而重新找到了一种柔和的雅致。

这种风格同样出现弗劳莱夫(Floreffe)的《圣经》中著名的插图里（伦敦，英国国家图书馆），以及阿弗尔波德（Averbode）的圣礼书中（列日，大学图书馆），可以确定日期为12世纪的第三个25年期间，其趣味是典型的默兹派的，喜爱对基督的《圣经》前的形象进行象征性的表现，这一点在上面得到了前所未有的体现。在马恩河畔沙隆（Châlons－sur－Marne）的圣艾蒂安大教堂的彩绘玻璃窗上我们同样可以看到这一典型的图像表现，用的是典型的默兹风格。它完成于1147年前，围绕着中心主题，即“耶稣上十字架”，展示了几个耶稣的前圣经形象。

在意大利，这一古典潮流在整个罗曼时期表现出来。在

弗尔米斯（Formis）的圣安琪洛的教堂的壁画中尤为明显，壁画显示出了蒙卡森教堂（Mont-Cassin）的神父迪迪埃（Didier）的艺术抱负（1058-1087年完成）。另外是1125年前后的罗曼艺术作品，神祠内的《圣经》插图（梵帝冈），从中甚至可以看到加洛林时期对空间的俗定表现规范，并透过它们，看出古代表现规范，即通过并置的涂了色的条形来暗示空间的深度。在罗马，这一风格体现在特拉斯特维尔的圣母玛丽亚教堂后殿的镶嵌画中（1143-1145年完成），直接受到了基督教前期艺术的影响，但从中也可看出许多拜占廷的线条来，因为意大利的古典主义也受到了拜占廷风格的不断更新的影响。在12世纪的下半叶，这种影响达到最高峰，如弗尔米斯的圣安琪洛教堂的大门上跪着祈祷的圣母像；弗留利的圣达尼埃尔教堂内的“拜占廷”《圣经》；巴勒莫的镶嵌画。

但是，在意大利的北部也出现了一种有力而有创新的罗曼艺术风格，主要体现在12世纪期间建造的维罗纳的圣芝诺教堂青铜大门的几个不同建筑阶段上：一些至今没有找到解释的关联将这些门上的一些浮雕跟波兰的维斯瓦河边的普洛克（Plock）教堂大门上的浮雕连在了一起。这一风格也完整地体现在一系列源于意大利南部的象牙饰物上，所有的灵感源泉都变化为一种综合风格：象牙号角、雕刻过的棋子、装订书的封面板或者装饰板，就像在11世纪末围绕着萨莱诺的后屏画而聚集在一起的装饰板。



圣芝诺教堂的青铜门
维罗纳。东门扇的局部：*《鞭打基督》*、*《基督被解下十字架》*、*《进入灵簿狱》*、*《正面端坐的基督》*、*《施洗者圣约翰的殉道》*以及*《莎乐美之舞》*（意大利北部？，12世纪初期）。在一块木板底衬上，有连在一起的75幅雕刻，至今还在两扇门上固定着。至少有三个作坊在12世纪初期、中期与晚期轮换工作。第一个作坊是最具独创性的，风格有力，人物具有几何性，从光滑的底板上呈现出来，在今天看来有惊人的现代性。
摄影：©T. Schneiders. Artephot/T

法国东南部与勃艮第也受到了某种古典主义的影响，尤其是通过克吕尼和克吕尼修会的传播。现在仅存对大型的附属教堂的壁画与镶嵌画的文字描绘。但是，



《使徒们围着神圣的基督》
局部，修士城堡小教堂，贝尔泽－拉－维尔（索恩－卢瓦尔河省）。壁画，12世纪初期。
摄影：©R. Lanaud/T

在克吕尼修士们的隐居地贝尔泽－拉－维尔（Berzé–la–Ville）修院的小教堂内，有幸可以见到这种由克吕尼修士们使用古典主义风格而表现出来的灵感的多样性与技术上的高度把握。这一小教堂应该是在12世纪初期建造的。在西都，一些12世纪最初时期的手稿，如圣艾蒂安·哈定（Étienne Harding）的《圣经》和著名的《约伯的道德》，完全体现了罗曼艺术的精神，而这样一些手稿照规矩是应当被逐出西都修院的，修士们、世俗人以及骑士们在进行各种各样的活动。他们的活动姿态形成了一个个的篇首字母。

色彩与材料：一种想像

在西都出现了另一种潮流，摈弃了古典主义的节制而倾向于更多的自发性和创造性的幻想，或者是创造性的繁复。这股潮流在全欧的各个方面都有所体现。

在英国，从11世纪起，素描艺术与书法艺术就已达到完善的程度。加洛林式的花卉装饰和乌得勒支的圣诗篇中急促而跳跃性的风格继续存在（其中《乌得勒支圣诗篇》在坎特伯雷被人多次手抄下来并藏在那里），但被罗曼艺术家们的想像世界重新阐释而变形了。主要出现在坎特伯雷的交错的叶



《砍柴的修士》
西都的手稿《约伯的道德》一书中起首字母装饰画的局部，完成于1110年（第戎，市立图书馆）。
摄影：© 第戎市图书馆/Cl. F. Perrodin.

形饰、中间间杂着人形或魔鬼的形状、装饰过的字母跟在格洛斯特（Gloucester）的圣彼得修院于1104—1113年制成的圣烛台（伦敦，维多里亚和阿尔贝尔特博物馆）有相似的风格，其中的宗教主题仿佛被吸收、被溶化了。然而，英国艺术并非对来自大陆的艺术无动于衷，尤其对意大利艺术和拜占廷艺术：英国南方的圣书抄写者们可以证明这一点。希尔德斯海姆的圣戈德哈尔德（Godehard）的圣诗篇，于1121—1123年在圣阿尔班教堂绘成，轻松有力地将英国的盎格鲁－萨克森传统跟这些新的因素结合在了一起。在布里·圣埃德蒙（Bury Saint Edmunds）的大型《圣经》册中，雨果大师在1135年表现出植物装饰的生命力，但他柔和的线条和色彩显示出拜占廷的影响，而蓝色与绿色的底色又显示出意大利的影响。温切斯特的《圣经》的装饰是从1150年左右开始的，到1180年左右还没有结束。在它的成书过程中，显示出了这一倾向的成熟，尤其是在“跳跃的人物大师”笔下的繁复风格中（1150—1160年左右）。

然而，从1066年起，英国与诺曼底合成了一体，征服之前就已经相当多的艺术交流变得更为广泛。盎格鲁－萨克森式的线条在诺曼底的罗曼精装书中得到了自然的延续。在12世纪

期间，经过一系列王族之间的联姻，整个法国靠大西洋海岸的一边跟英国一道，进入了金雀花王朝（Plantagenêt）的统治时期。从1100年左右开始，普瓦图（Poitou）和阿基坦的北部就经历了一个非常活跃的艺术活动期，产生了一大批壁画。加尔唐普河上的圣萨凡教堂内的壁画是最有名的。舒展而自发的普瓦图风格后来渐渐衰落。

到了12世纪中期，出现了一种复兴，在整个法国的西部普及开来，包括安茹（Anjou）、普瓦图和阿基坦。这种复兴表现在一系列的技术与风格的创新上，尤其是金雀花王若弗鲁瓦的墓上像，这是1151年后不久为勒芒市的大教堂制作



基督身边围着十二个小小的使徒，圣哲罗姆《关于小使徒的注释》手稿中占了一整页的插图局部（西都，12世纪的头25年）。在这幅画中，画家融合了许多影响：意大利—拜占廷风格（交错的衣褶）、伊斯兰风格（周边的伪阿拉伯文字）、加洛林风格，甚至默兹派的影响（素描线条有力）。
摄影：©R. Percheron—Artephot/T



巴别塔，加尔唐普河上圣萨凡教堂正殿的筒形拱顶上的壁画
局部，1100年左右。这批教堂内的壁画分为四个整体：世界末日（大门洞）、基督受难与圣人的形象（大门洞上的廊台）、《创世纪》与《出埃及记》内的场景（正殿）、圣萨凡与圣西普里安的殉道系列（地下教堂）。
摄影：©*Giraudon*

的。还有普瓦捷的大教堂中表现耶稣上十字架的大型彩绘玻璃（1165—1170年），其中修长的人物的活力明显源于法国北部的传统，但也有英国－诺曼底，甚至更远的影响的痕迹。

法国的整个西部都并入金雀花王朝的领土，造成了一种大融合——英国－诺曼底、安茹、普瓦图和阿基坦传统的大融合，成为一种共同的风格。金雀花王朝时期最优秀的艺术品之一是圣尼古拉的象牙主教杖（伦敦，维多利亚和阿尔贝尔特博物馆），完成于12世纪中期。这是一件典型的罗曼艺术作品，在它的螺旋形纹样中表现基督的生平与圣尼古拉的童年，它跟源于金雀花王朝领土的作品风格上的渊源关系却使人很难说明它是属于英国还是法国。

在西班牙的北部和法国的西南部，罗曼艺术很早就在建筑与雕刻中出现了，在绘画与珍品艺术中也比较早熟。基督教的西班牙分成了许多小王国，跟伊斯兰不断地打仗，它向来自北部的各种国外影响大量开放，并掺入自己的传统以及古老的阿拉伯－基督教与摩萨拉布传统。在加泰罗尼亚，贝德莱（Pedret）的圣西尔克壁画、塔胡尔（Tahull）的圣克雷芒和圣玛丽亚教堂的壁画、奥索尔蒙（Osormont）教堂的壁画一会儿显示出意大利的影响，一会儿又显示出法国西部



的影响，但都带有加泰罗尼亚特有的表达风格，而且经常带有一种特殊的民间味道。在卡斯蒂利亚的莱昂省和伊伯利亚半岛的西部，将古代作品改写成罗曼语（1162年的莱昂《圣经》是模仿960年的《圣经》而绘制的），有时也跟一些外来的影响并存。如莱昂的洛斯·雷伊斯的神祠内的壁画，有一种西班牙特有的对浮雕的感受以及粗犷的表现。

在法国的南部，珐琅业的发展成为色彩艺术与珍品艺术中的重要组成部分。1100年左右，孔克珍藏品中的大理石可携式祭台附有一个宽宽的镀金边缘，上面固定着饰有珐琅的圆形雕像，表现上帝的小山羊、福音使者们与圣人们。镶嵌珐琅的艺术依然是传统的，但铜器代替了金器。还是在孔克，卜尼法斯（Boniface）任修院院长期间（1107—1119年），制成了两个饰有镶嵌珐琅的圆形雕像的匣子，有幻想的动物与狮身鹰头、鹰翼的装饰纹。铜相对比较厚，在上面刻出很深的槽，嵌入珐琅，这是罗曼珐琅艺术中特有的挖槽技术。南方的挖槽嵌珐琅艺术到了利穆赞地区得到了特别的发展。在利摩日（Limoges）市，从1170年起，文献记载出现了作坊。利穆赞地区的作坊将产品出口到整个欧洲，直至瑞典。格朗蒙（Grandm-ont）教堂的主祭台上的金属装饰板（完成于1189—1190年左右）是利穆赞珐琅业的最早杰作之一。



阿尔佩（Alpais）的圣体盒
镀金，铜质，挖槽式珐琅，玻璃质握手。高度：29cm。利穆日，1200年左右（巴黎，卢浮宫博物馆）。在圣体盒内的底部有一个天使的形象，围着天使有一圈文字，上面标着阿尔佩大师以及利摩日城市的名字。它的形状让人想起英国的嵌珐琅圣体盒。支脚上的四叶饰跟法国西部的雕刻装饰或精装书籍的纹样相似，以伪阿拉伯文字为饰的边沿则属于伊斯兰传统。
摄影：©H. Josse Larbor/T



金雀花王若弗鲁瓦

（卒于1151年），来自勒・芒的大教堂。镀金，铜质，挖槽式珐琅。高度：63cm。金雀花王家族领地，勒芒（?），1151年后（勒芒，德赛博物馆）。这是现存的挖槽式珐琅的最大作品，肖像洗练，易于辩认，色彩掌握得很好，极少空白处，这都是罗曼艺术的特征。这件作品色彩丰富，人体修长，并有一种活力，是一件不可多得的杰作。

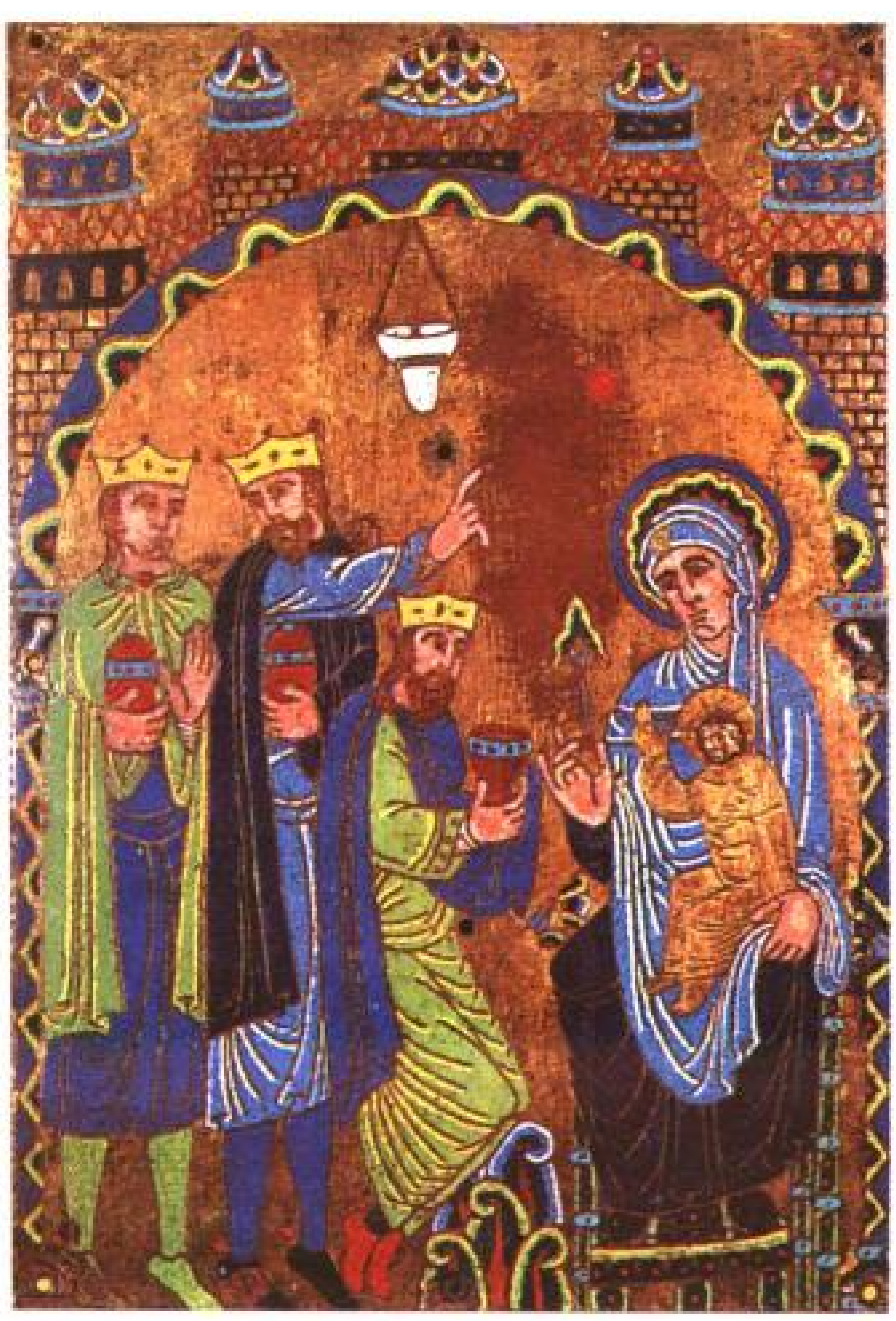
***摄影**：©Giraudon/T*



圆形饰物
源于孔克珍藏品中一个匣子上的怪兽。镀金，铜质，挖槽式珐琅。直径：8cm。孔克，1107–1119年（巴黎，卢浮宫博物馆）。另一个匣子，依然保存在孔克，也有类似的圆形饰物。其中有两个，上面有标记文字，让人确定这批圆形饰物都出自卜尼法斯的修道院（1107–1119年）。这是铜与挖槽式珐琅相结合的最初例证之一，是罗曼的珐琅艺术的特色。
摄影：©RMN/T

在11世纪的最后一个25年间，许多质量极高的珍品制成了。它们当中有匣子、精装书封皮、主教杖、圣体盒或珠宝盒，人物往往生动而鲜明，色彩直接而明快，表现出一种跟默兹的古典艺术完全不同的活泼与自发性。然而，除了技术之外，它们拥有共同的罗曼艺术的构成特点。

王室的领地，也就是以法兰西岛为中心，一直延伸到奥尔良地区和香槟地区，正处于各种具有明确个性的艺术中心的交汇处。絮热（Suger）神父（1122–1151年）是路易十一的朋友兼顾问，在第二次东征时成为王国的摄政王。他在圣德尼的一系列精美的作品中融合了各种影响，在他留下的书中，为我们指明了一系列讲解它们出处的资料。他在1144–1147年所著的《行政之书》中强调，为了装饰祭台的彩绘大玻璃和附属教堂的前殿，他请来了“各个不同民族的能工巧匠”。制成这些彩绘大玻璃的各个手工作坊确实是从默兹、法国北部或西部的艺术传统中汲取了各种灵感。可惜这些彩绘大玻璃今已散佚，且部分被毁。



《三王来拜》
源自咯朗蒙教堂主祭台的后屏画上的金属板（上维埃纳）。镀金，铜质，挖槽珐琅。高度：26cm。利摩日，1189年后（巴黎，克吕尼博物馆）。
摄影：©Jeanbor Arch. Larbor/T

絮热不光请默兹的金银饰工，还请巴黎的金银饰工为他服务。正是这些巴黎的金银饰工们制作了为上帝订制的礼拜仪式瓶。它们当中就有饰有雄鹰展翅形的金银装饰的斑岩瓶（卢浮宫博物馆）。它是罗曼艺术的象征与旗帜。其中很有意思的是，对鹰头、鹰羽毛和鹰爪的自然主义式的处理已经预示了哥特艺术在风格上的革命。


CAN
scule
tur me
osculo
oris sui
quia
melio
ra sunt
ubera
tua vi
no fra
glan
tia un
gentis
optimus. Oleum effusum nom tuum.
ideo adolescentule dilexer te. Trahe me
post te. Curremus in odore ungento
tior. Introduxit me rex in cellaria sua.
Exultabimus et letabimur in te; Memo

大写字母"O"，中间是怀抱圣婴的圣母，里昂的《圣经》

法国东南部，12世纪末（里昂，市立博物馆）。这一图像的渊源是拜占廷的：温柔的圣母，表情痛苦，圣婴的手抱住她的脖子，画家还向拜占廷绘画借用了波浪形的线条来表现圣婴衣服的透明，以及用白色的笔触使圣婴的脸、手和脖子变得更为生动活泼。但是这些因素被罗曼艺术家个人化地发挥了。在这里，强调内质的、有力的线条产生了造型感：圣母的衣服是用均匀纯净的色彩画出的，没有色调变化与过渡，上面用毛笔勾勒出程式化的衣褶，轮廓用一根深色的线清晰地画出。但最主要的是，艺术家大胆地将图像放入一个字母的框架内，使之成为字母的装饰。这一做法在拜占廷是不可能的，完全属于罗曼传统。

摄影：© 里昂市图书馆—Larbor/T

拜占廷帝国指的是原东方帝国，属于希腊文化，公元4世纪正式成为基督教国家。在经历了政治危机和艺术上的复兴之后，一直延续到1453年，那一年，它的首都君士坦丁堡沦入奥斯曼土耳其人之手。

拜占廷跟伊兰斯一样，形成一个巨大而自足的艺术世界。它的复杂性与独特性使得其本身必须有专门的研究。拜占廷人是罗马人的合法继承人，他们坚信一点，即在拜占廷出现之前，艺术上的完美就已经一次性地达到了，古代的思想与作品经古弥新，依然完美无缺，就是很好的例证。

只有对传统忠诚才可能保证艺术精神的真实性，所以就有多次的"文艺复兴"在拜占廷艺术史上相继出现（公元7世纪的赫拉克利文艺复兴，10世纪的马其顿文艺复兴，12世纪的康尼努斯家族文艺复兴，14与15世纪的古语言文艺复兴）。这些文艺复兴，通过一种对罗马时代的希腊文化传统的、缓慢的"调整"而实现，其结果就是拜占廷艺术极大的一致性，乃至被人讥讽为沉滞不变（然而这种说法忘记了拜占廷艺术是一种对古代遗产的基督教式的变形）。拜占廷艺术的节制与古典主义的一面，使得新生事物几乎不可能渗入，跟西方艺术中相继出现并反差强烈的各种运动正好对立。这就是为什么尽管有持续的政治与经济上的往来，但是在艺术上的交流几乎总是单向进行的，总是从拜占廷传向西方。

拜占廷源泉的古老性，其文明的声望，创造的奢华与完善，以及其圣物的丰富性与神圣性，对中世纪西方世界的想像产生了持久的吸引力。它的影响在中世纪的初期，就在西维达尔教堂的东方化的彩绘灰泥土壁画装饰上出现。到了加洛林文艺复兴时期，欲与之一争高下的想法证明这种吸引力依然很强：查理曼大帝自封为皇帝，就借口说是因为当时拜占廷的皇座由一个女人占着，所以是"空着的"。

拜占廷的影响在10世纪和12世纪达到顶峰。在西方，神圣日尔曼帝国在拜占廷和加洛林文艺复兴模式中寻找它的文化特性的源泉。不久后的十字军东征加强了艺术接触，但也加深了跟希腊人在宗教与礼拜仪式上的对立及政治上的矛盾。

1204年，第四次东征脱离了原来目的，占领了君士坦丁堡，将珍宝抢劫一空，并瓜分了帝国的残骸。从这一时期起，拜占廷在西方的影响很快衰落。它们在13世纪期间完全消失，西方兴起了哥特式艺术，仿佛拜占廷的光辉曾是那么遥不可及，让人垂涎，从此却被占有，所以就不再具有大的吸引力。

这些影响主要是通过传到西方的艺术品表现出来：华丽的丝绸、雕刻的象牙、带有插图的手稿、金银装饰的珍贵的圣物匣，以及在君士坦丁堡的作坊里制作的青铜大门。艺术家们很少出国，只有一些画家和镶嵌画家到了意大利南部的西西里或威尼斯。

所以这些影响主要体现在绘画、镶嵌画与墓葬艺术上，几乎没有出现在建筑上，只有一个杰出的例外，那就是在11世纪，依照君士坦丁堡的圣使徒教堂的模式而建造的威尼斯的圣马丁大教堂。

这些影响也可以是图像内容上的：基督正襟危坐的胸像，作为向人类赐福的世界之主人；站着的基督，为一位君主戴上王冠（巴勒莫的玛尔托拉纳教堂内的罗杰二世）；半身的温柔的圣母像，或者是怀抱圣婴，正面端坐，向人赐酒，或者是双手将圣婴举起在她前方；站着的天使，身披希腊的长巾，上饰珍珠与宝石；三神共显的形象（圣母与施洗者圣约翰位于居中的基督两旁）；身穿盔甲与短披风的武圣人的形象等等。

拜占廷艺术也提供许多装饰图案，如宽宽的棕榈叶饰、卷曲的植物饰、奇异的鸟饰等等。当然，这些图案可以说是属于东方艺术的共同语言，特别是伊斯兰艺术，而非拜占廷艺术的特有。

拜占廷艺术还向西方提供了丰富的物件式样，为它带来了许多灵感。例如，真正的十字架圣物匣，其盖子是可以拉开的；双重横梁的十字架；象牙或金银饰的三联屏。



作为世界的主人向人类赐福的基督胸像
切法路大教堂后殿内的镶嵌画（西西里岛），1131—1148年。这一马赛克装饰是在西方土地上对拜占廷艺术的真正"移植"（阿弗里尔语）。
摄影 ©*Phedon Salou—Artephot/T*

某些拜占廷技术也在西方广为流传：在雕刻象牙时用钻子打出顶盖，再将顶盖进行雕刻装饰；镶嵌画；用蛋青颜料作画，画出几乎非物质性的金色背景，再在上面涂上从暗到明的各种色彩，这一绘画技术在意大利成为后来的西方绘画发展的先声。

在风格上的影响最多但也最难以确定。它跟加洛林遗产一道，造成了人物的古典式姿式，有时人物显得正襟危坐。它的影响表现为人物天使一般丰满的脸上的威严，人体上柔和或曲折的线条，以及用金线画出人物衣褶的极细的线条，或者在象牙与金银饰上表现出光线感。

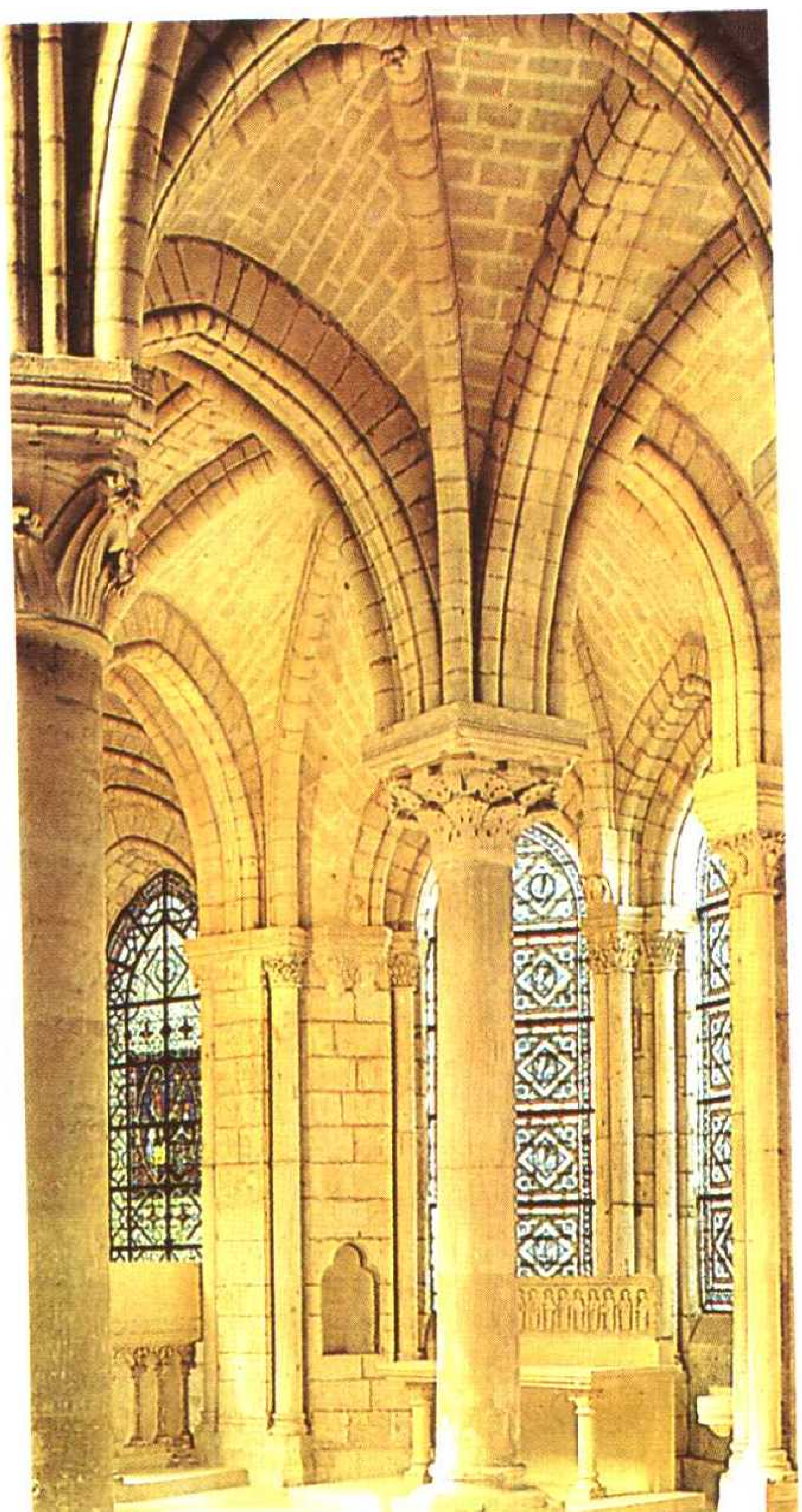
然而，拜占廷艺术具有一种图像与功能之间的逻辑性与内在的一致性，建立在一种以最强的严密性定义与构成的思想上，这在破坏圣像运动时期（726—843年）表现得尤为明显。

这种图像（在拜占廷被称为"圣像"）的价值是西方的探索所陌生的，对西方来说完全是晦涩难懂的。因此，西方除了进行一些罕见的照抄原作的摹作之外，大多数情况下更多的是胡乱地向拜占廷借用一些风马牛不相及的、异质的因素，然后又根据自己的想像，与许多源于其它传统的元素进行重组，再放置到自己的美学体系中。这种创作上的自由性，在拜占廷看来，是绝对不可接受的。

最初的哥特艺术

1140年6月9日，法兰西岛上的圣德尼修道院附属教堂的前殿与正面被教会祝圣了。这座教堂是絮热从1130年开始重建的。它的正面如今已失去了北面的钟楼，因为19世纪初，建筑师德布雷（Debret）试图加固教堂，不幸倒塌。当时重建之后，又成了原先带有两个钟楼的和谐的诺曼底式优雅的构图，在总体上没有重大变化。

然而在前殿内部，却出现了一种崭新的建筑艺术：拱顶全部是在交叉穹隆上建造的，组合成尖顶拱；穹隆是加了线脚的，落到形状简单的柱头上，柱头将它们撑住，就像花瓶承受住花束一样形成一束，然后将它们的力通过一批背靠背的小柱子分散到地面上。柱子直径大小不一，使整体上有一种轻盈、垂直的效果。



圣德尼大教堂的祭坛的回廊
1144年被祝圣。
摄影：©J. Feuillet—CNMSH/SPADEM, T

絮热在圣德尼

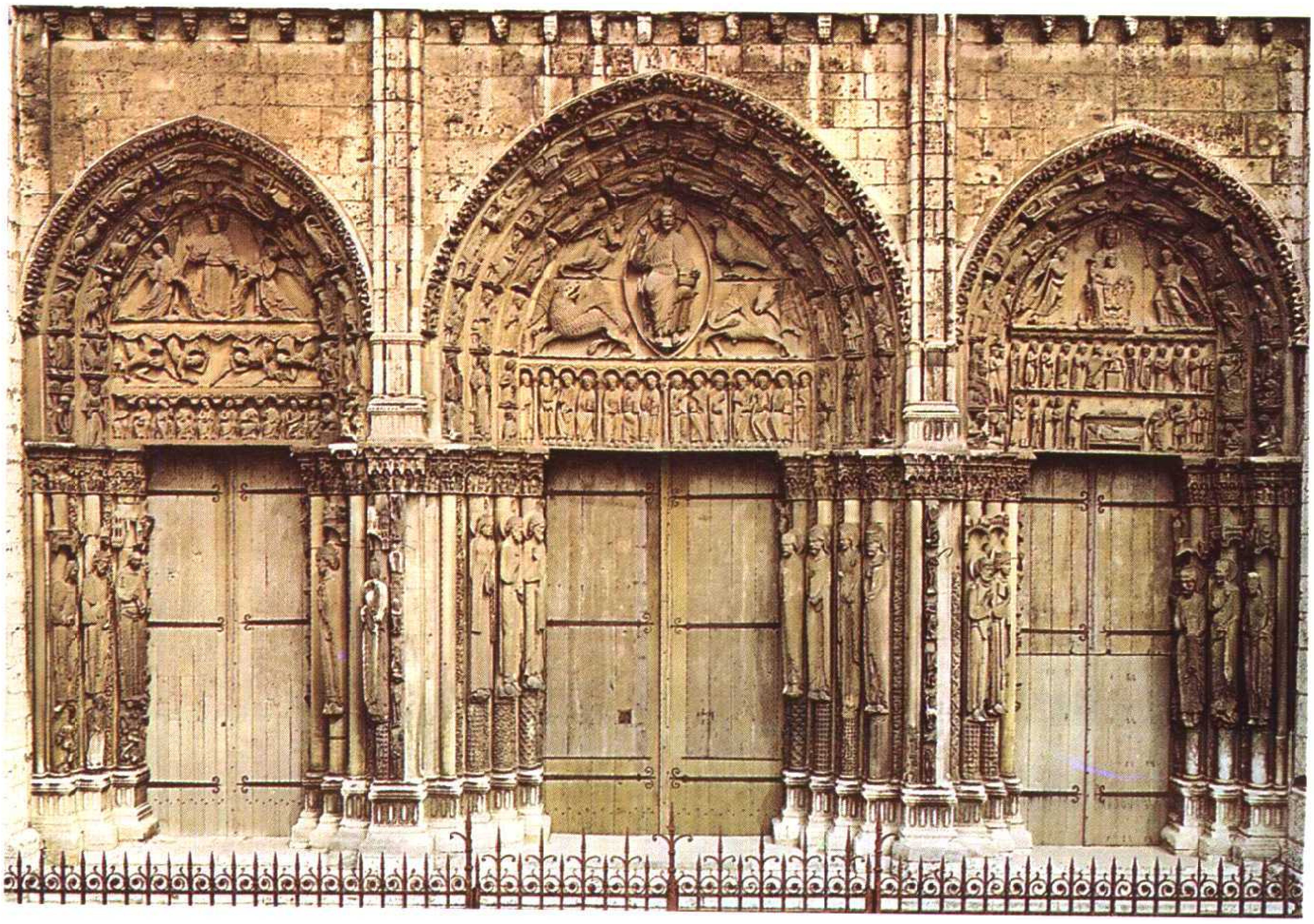
事实上，交叉穹隆、尖顶拱、背靠背的小柱子等，都不是初期哥特式建筑的创造发明，它们都是在罗曼艺术中就出现过的。这里全新的，是它们之间的组合，这种组合建立在一种新的建筑观念之上，对表面形状的高度纯粹化与在技术上已经完全掌握了交叉穹隆的逻辑结合到一起。四年之后，也就是1144年6月11日，国王在场的情况下，五位大主教和十四位主教一起将圣德尼教堂的祭台祝圣。这个祭台是絮热在前殿被祝圣期间就开始修建的，其构图宏伟，带有一个双通道的回廊，规模之大让人想起诺曼底的那些大型附属教堂。今天只留存了这一回廊。在回廊中，新的哥特式美学确立了：开始系统地使用交叉穹隆，尤其是，由于对它的建筑技术的高度掌握，使得墙上可以开出许多口子，让光线大量进入教堂。穹隆支撑住拱顶的重量，又落到简单的柱子状的支撑物上。这些支撑物又通过它们加了线脚的柱基，稳稳地立在地面上。上面的柱头饰有花叶纹，不再像罗曼艺术中充斥了雕刻的柱头那样吸引目光，而是将目光引向拱顶顶端，

在那里，穹隆交叉为一点，然后又使目光回到地面，形成对建筑线条的整体欣赏。跟这一建筑观念相符的是另一种雕刻观念：在教堂内部，雕刻不再通过不同的主题来吸引目光，而是有消失的倾向，或者缩为不同的线脚装饰和简单的植物装饰，完全依从于整体建筑的明亮原则。

沙特尔大教堂“王家大门”的雕像一立柱局部
1145－1155年左右。
摄影：©Léonard Von Matt/T



但主要是在外部，在正面的大门上，雕塑艺术出现了真正的变化。圣德尼教堂的西部正面开有三扇大门，是为1140年的祝圣仪式而建的，在大革命时期遭到一些破坏，而19世纪的重建又使它们变形不少。中间大门依然是按传统的《最后的审判》的主题为中心而组织起来的，但是雕刻在拱形门楣外圈上的、世界末日中的那些老人们不再围绕着三角楣呈放射状分布，而是正相反，顺着束带层方向连成一排。尤其是，拱形门楣内的每一个束带层都一直通过雕像柱而延伸到大门的侧墙上。今天这些雕像柱已不存，只有18世纪的一些素描和版画还可以让我们看到那种跟罗曼艺术决裂的整体样式：门侧墙上有



一批庄严的塑像，背靠在立柱上，立柱将它们跟墙面分开，仿佛要将它们投射向前方。在圣德尼这一系列的国王与王后像跟其它的雕刻内容之间，一定还有一种新的图像上的过渡，可惜我们已无从知道。这座带有雕刻立柱的大门是纯哥特式的创新，很快就在著名的沙特尔大教堂正面朝西的“王家大门”上被再度使用，时间为1145—1155年。这三座门上方的三角楣上拱形门楣里的图像依然是传统的，但它们与表现国王、王后与预言家们的雕像立柱整体很好地集合在一起。这些雕像立柱延伸了拱形门楣中的每一个束带层，分开雕像立柱的凸起部分的边缘也刻上了许多精致的小柱子。这些小柱子使得雕像们更加远离墙壁，所以墙壁的结构完全隐藏在一系列的立柱与小柱子的后面。在“王家大门”上有许多风格的共存，有的是勃艮第风格，有时是朗格多克风格，但整体构思的统一性令人叹为观止。它已经预示了后来哥特式雕刻的自足化过程，而在具体细节上，雕刻师们的一些尽量个人化的小小尝试，流露在一个王后的微笑中或者体现在衣褶流畅的线条中，从中可以看出一种新的自然主义的追求。



所罗门国王
源自科尔贝（Corbeil，埃松省）的圣母院的大门，1160—1180年左右（巴黎，卢浮宫博物馆）。
摄影：H. Josse ©Larbor/T

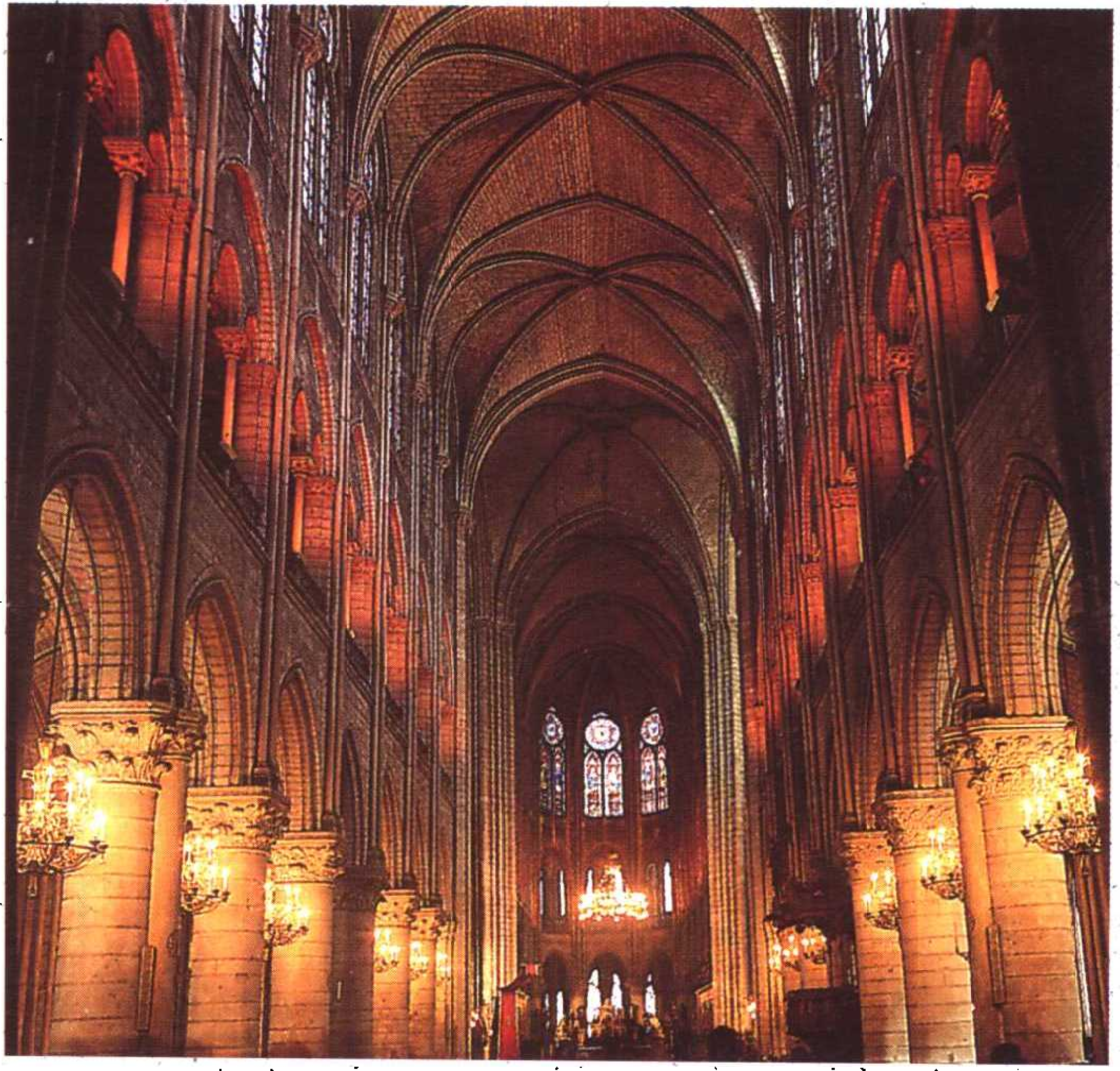
左页：
沙特尔大教堂“王家大门”
1145—1155年左右。中间大门：基督周围是福音象征物（大门三角门楣）、使徒（过梁）、世界末日中的老人与天使（拱形门的头线）；右门：座位上的圣母与基督童年时的场景（三角门楣与过梁），天使与自由艺术家（拱门上的头线）；左门：升天（三角门楣和过梁）、日历与黄道带（拱门的头线）。
摄影：©Léonard Von Matt/T

繁荣与遇到的抵抗

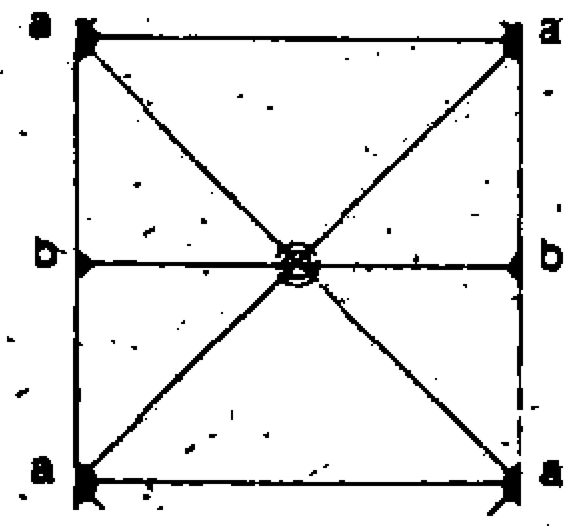
在12世纪下半叶，同时出现在圣德尼和沙特尔大教堂的初期哥特艺术中的建筑与雕刻上的创新，很快就在法兰西岛和法国北部的一些建筑中发展起来。在桑斯（Sens），1130年始建的大教堂在1162年被祝圣。在建造过程中，新的交叉穹隆结构被采用了。但是在正殿上方，有两条加强肋直角交叉而成的穹隆不得不跟每一间的矩形平面相适应，所以一条附加的穹隆将正方形分为两个矩形，而整个拱顶就分成了六块。

对六分式交叉穹隆的使用，使得在教堂上方出现一系列强弱相间的墙墩，弱的墙墩只需承受中间过渡的那条穹隆。在侧道上空建起的廊台是从罗曼艺术中继承下来的，在

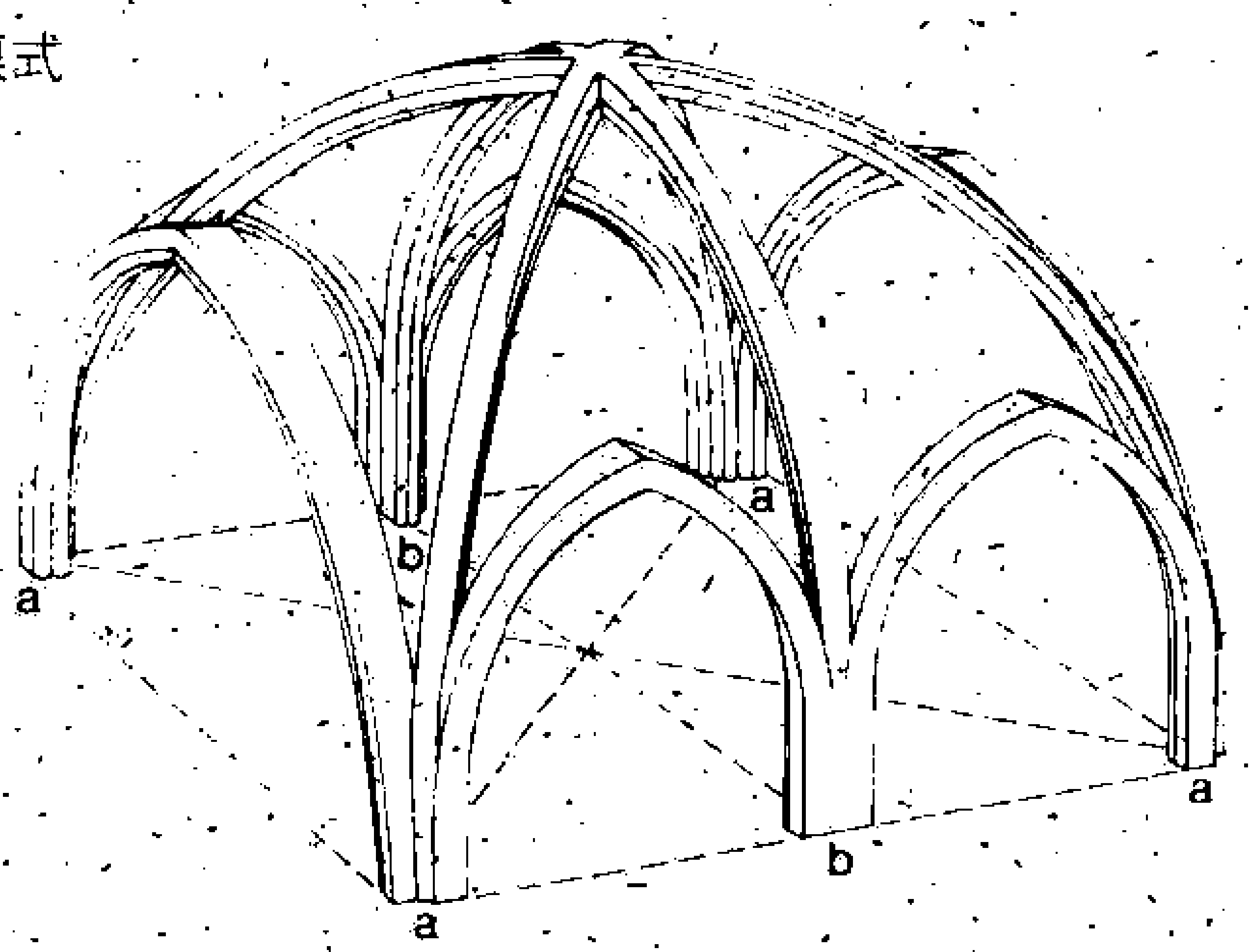
交叉穹隆



巴黎圣母院：内景
1163年始建，上部重新修建，1220–1230年完工。正殿的内部结构从哥特式初期艺术中保留了大拱廊的圆形墙墩，廊台以及六分式的拱顶。
摄影：©Ciccione–Rapho/T



六分式拱顶的模式示意图



交叉穹隆拱顶代表了哥特式建筑的革命性准则。以前有一种说法，叫"穹隆风格"，用来定义整个哥特式艺术。

哥特式穹隆的原则很简单（两道尖拱相交叉，撑住拱顶），它的特征是大量使用扶拱与斜向拱肋，跟穹隆相结合，并用一种完美的方式使拱的形式成为尖形，即穹隆、扶拱与斜向拱肋形成某种支架，拱顶可以支在上面，这样拱顶的重量就直接被引向下边的支撑物。这一交叉拱顶的原则在古代建筑以及伊斯兰建筑中就已经出现（带肋的拱），特别是在西班牙。许多其它建筑例子也出现在伦巴第（米兰的圣安布罗焦教堂）、法国的西南部（莫阿萨克教堂的钟楼大门洞）或者英国诺曼底领地（达勒姆，1100年左右。在1120–1130年，加上了带肋的拱）。但是，一直到圣德尼教堂，才出现一种全新的建筑观念，对一种罗曼系统进行哥特式的完善。

以前，研究者们在一些位于法兰西岛简单的、难以确定日期的建筑中寻找过这一完美风格的源泉（莫里恩瓦尔[Morienval]等），在那里，絮热的建筑师们可能得到了灵感。实际上，很可能应该去诺曼底（如高耸的带有两个塔楼的建筑模式），才有希望找到在圣尼德得到了完全掌握并变成了哥特式交叉穹隆的起源。

拱顶的底部，分散穹隆落在墙墩上的力。这一原则在1155年建造、1191年被祝圣的桑利（Senlis）大教堂中被再度使用。然而，在廊台与高高的门窗洞之间，有一道看不见的空间沿着整个正殿延伸，是廊台上方屋顶形成的死角。在努瓦永（Noyon）教堂1185年被祝圣的祭台与侧殿上，这一水平的区域开向顶楼，形成一道看不见的长廊，被称为“楼廊”。

从此之后，四层的结构（大拱廊，廊台，楼廊和门窗洞）以及六分拱顶的使用，交替强弱支持，成了初期哥特式建筑的特征。典型的例子有1180年后索瓦松教堂耳堂的南侧殿、1170年后兰斯的圣雷米祭殿，以及1160—1210年拉昂（Laon）的大教堂。但是在拉昂，大拱廊处没有强弱穹隆交替出现的墙墩，只在上面的廊台层上才有，靠不同数量的背靠背的小柱子（三个和五个）来支撑住正殿宏伟的上方部分，并承接交替出现的穹隆。

同样，哥特式大门崭新的艺术也蓬勃发展起来，出现在1160—1180年建造的、带有雕像立柱的、一系列风格一致的大门上，这些教堂建在埃唐普（Étampes）、圣卢－德－诺（St-Loup-de-Naud）和昂热（Angers）。在科尔贝（Corbeil）教堂的大门和巴黎圣母院西侧正面的南大门（圣安娜门）都属于同一艺术类型，可惜在大革命时期的破坏和19世纪的重修之后已不复存在。1163年，大主教莫里斯·德·苏利（Maurice de Sully）重修了巴黎圣母院，那扇圣安娜门是在此前不久雕刻的。

圣德尼和沙特尔的哥特式艺术的诞生其实是跟罗曼艺术的高峰时期同时代的，甚至在很多地区，如法国的东南部和神圣帝国，比罗曼艺术的真正繁荣还要早一些。所以我们可以看到一种真正的偏差：一方面是在法兰西岛和某些欧洲地区，新的美学同时出现；另一方面则是大部分地区对所有的创新都有抵触。在雕刻艺术上也一样，有时很难区分罗曼和哥特式艺术之间的过渡，它们常常是共存、相互混杂的。

在法国西部，昂热的大教堂（1149—1159年）和普瓦捷的大教堂（1162年始建）是两个典型的例子：穹隆支撑的拱顶跟罗曼传统相结合，在穹隆完全拱形的效果下，呈外鼓状。而在结构上保持了传统侧道的原则，侧道跟正殿一样高，这样就用不着廊台和廊楼了。有时候，比如在勒芒的大教堂（1150—1160年左右）正殿，或者是勒芒缝纫业圣母玛丽亚教堂的祭台内（1180年以后建），用雕刻来强调拱顶上的穹隆，

是一种被称为“昂热”的装饰创造，这就从事实上否认了圣德尼大教堂内前殿上部的纯粹、简洁的逻辑。同样，在马恩河畔沙隆的圣母玛丽亚－昂－沃教堂的隐修院内（1180年左



左页：
拉昂大教堂的正殿
面向祭坛的景象，1160—1210年，四层，六分式的拱顶是哥特初期艺术的特征。但是，在离祭坛很近的地方，还可以看出强弱立柱交替的现象，其它地方则已取消了。
摄影：©Serge Chirol

马提厄大师，圣地亚哥-德-孔波斯特拉大教堂的荣誉大门（1188年前）*《预言家》*雕塑的局部。
摄影：©Edistudio/T



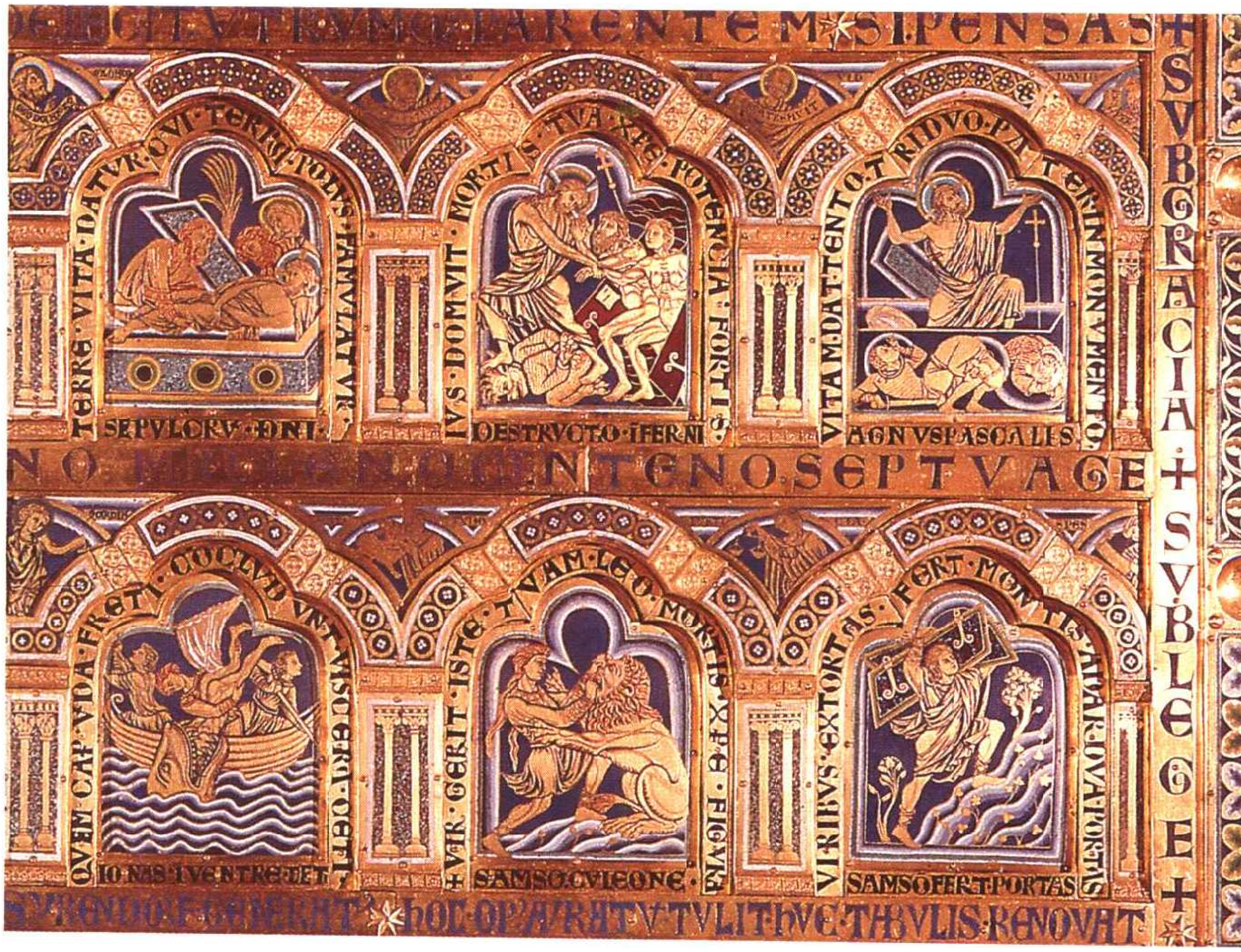
右），立柱上的雕像也更从属于一种罗曼传统而非新兴的哥特式创新。

在英国，法兰西岛的哥特式模式很快就传入了，特别是在坎特伯雷。由建筑师纪尧姆·德·桑斯主建的大教堂从1174年始建，1185年峻工。英国式的早期哥特式完全采用法国模式，例子还有奇切斯特大教堂和罗切斯特大教堂（1180—1200年）的大祭坛，以及林肯大教堂的祭坛与耳堂（1192年始建）。但是，林肯大教堂和罗切斯特大教堂的大门还是受到英国传统装饰的极大影响。相反，神圣帝国一直到13世纪初都不理睬任何创新的做法。13世纪初出现了一种过渡时期的风格，有时被称为“罗曼－ 哥特式”，如兰河上的林堡教堂（Limbourg—sur—la—Lahn，1211—1235 年），依然采用全拱式尖顶，在建筑因素上以传统的简洁为主，但是也覆盖有法国式、四层高、带有交叉穹隆的拱顶。

在西班牙阿维拉的圣文森教堂，建于12世纪末，在一个西都修会式的罗曼结构上混合使用了交叉穹隆与尖拱顶，而大门上的雕像立柱则受法国模式的启发。圣地亚哥－德－孔波斯特拉大教堂的“荣耀大门”是在1188年前由马提厄大师建造起来的，将雕像立柱的用法跟西班牙的抒情传统结合在一起。但是，这里雕像立柱在正门中不跟上面的束带层中的结构相配合，上面的雕刻依然是围绕着三角楣呈放射状布置，仿佛是马提厄大师只在罗曼艺术中引入了一种补充的灵感而非一种真正的创新。

然而，在1200年前几年，初期的哥特式建筑导致了一系列决定性的变化，为古典哥特式的到来做了铺垫。

首先是在建筑上，一个决定性的创新出现在巴黎圣母院的正殿中。巴黎圣母院始建于1182年，一直持续到1200年（上部在1225年后做了很大的重新加工）。正殿上依然有支撑穹隆落点的廊台，但是这一落点非常高，落在正殿的墙上。于是，一些新的现象出现了，即一系列的拱扶垛，从外面在每一间支撑拱顶的压力，而且照维奥莱－勒－杜克（Viollet—le—Duc）的说法，是预先就构想好的。在法国，1160年被祝圣的圣日尔曼－代－普雷教堂的祭坛，很可能也是在如此早的一个时期就有了拱扶垛的。



凡尔登的尼古拉·克劳斯特纽堡的主教高椅
维也纳附近（奥地利），1181年完成，中心部分局部。《圣经》之前的形象：约拿与鲸鱼，参孙与狮子，加沙大门。这跟上面的基督生平的一个片断相吻合，即入葬、进入灵薄狱和复活。
摄影：©T. Schneiders–Artephot/T

究竟拱扶垛起源于何处，大家依然在争论。很可能它们的前身是那些垂直地建在正殿的墙上，处在靠廊台的门窗洞以下的位置，跟廊楼相同高度的小扶垛墙，它们一间一间地撑住穹隆的重量，就像拉昂大教堂的那样。如果想把拱顶抬得更高一些，只需要把这些扶垛墙抬高，高于门窗洞，然后再在外形上弄得更精细一些，就成了沙特尔或兰斯教堂上优雅的拱扶垛了。这些拱扶垛把一部份穹隆的重量抛出建筑之外，就像是坚固有力的“拐杖”一样，将正殿支撑住。从此之后，廊台就变得完全无用了，所以古典的哥特式建筑就将它取消了。

在桑利教堂大门的雕刻上，另一决定性的一步也被跨越了。这座大门是在1191年教堂被祝圣时放上去的。在三角楣上，是圣母被戴上桂冠的场景。它处于过梁之上，过梁上画的是《圣母之死》与《圣母升天》，这样就引入了一个新的图像主题，后来被广泛使用。在门侧墙上，依然连在立柱上的雕像从一个不凸出的背景上显示出来，墙几乎是平的，而且雕像开始有动感。它们或伸出一只手，或转过头、两腿交叉，或完全转过身去，并通过这种生动活泼的动作，试图摆脱它

们所靠的柱子的束缚。

凡尔登的尼古拉

在默兹地区和莱茵公国，珍品艺术中出现了一种真正的风格革命。1181年，凡尔登的尼古拉完成了克劳斯特纽堡(Klosterneuburg，维也纳附近)的主教高脚座上嵌珐琅的全部饰板，上面的图像将取自旧约与新约全书的场景放置到一起，这是一种传统的做法，而在铜上挖槽嵌入珐琅的技巧则源于默兹传统。但整个风格从罗曼艺术的规则中脱离出来了：版面的安排不再受到框架的限制，时不时有一只手或一只脚越出了框架线；有些人物只能见到四分之三的侧面，有些人物被大胆地缩短，表现出形式上从未见过的自由性；通过人物大片光滑的衣褶显示出人体的形态，或相反，为了达到同样的目的，采用“隐进去”的细细的小褶（这种方法在德语中被称为“陷褶法”)，这是从古代雕塑中的“湿褶法”中继承过来的，凡尔登的尼古拉向古代雕塑吸取了许多灵感，更新了自己的风格。

在科隆著名的表现三个崇基督教国王的圣体匣（1200年前制造）上，以及图尔奈（Tournai）的表现圣母的圣体匣（1205年完成）上，凡尔登的尼古拉还在使徒与预言家的脸上以及洗礼场景中基督人体的线条上（图尔奈的圣体匣）引入了一种具有自然主义倾向的、真正的人本主义风格。

“1200年风格”，由凡尔登的尼古拉的艺术为代表，很快就扩展开来，并在12世纪末期与13世纪初期，超越了珍品艺术的狭隘范围。如著名的腓力二世的妻子英格布吉(Ingeburge)女王的圣诗篇中的插图(尚蒂伊，孔代博物馆)，及1200年左右，在拉昂教堂正面的门楣上雕刻的一些人物。这一风格的传播导致在形式上的普遍自由，为13世纪哥特式艺术高峰的出现做好了准备。

哥特艺术的高峰

古典的哥特艺术在国王腓力二世（1180—1223年在位）的统治下开始正式形成，在圣路易的统治期间达到高峰（1226—1270年）。这两个国王的统治也是在整个王国内部，相对于封建制及王权不断得到确立的时期，同时也是法国在欧洲的地位不断提高的时期。

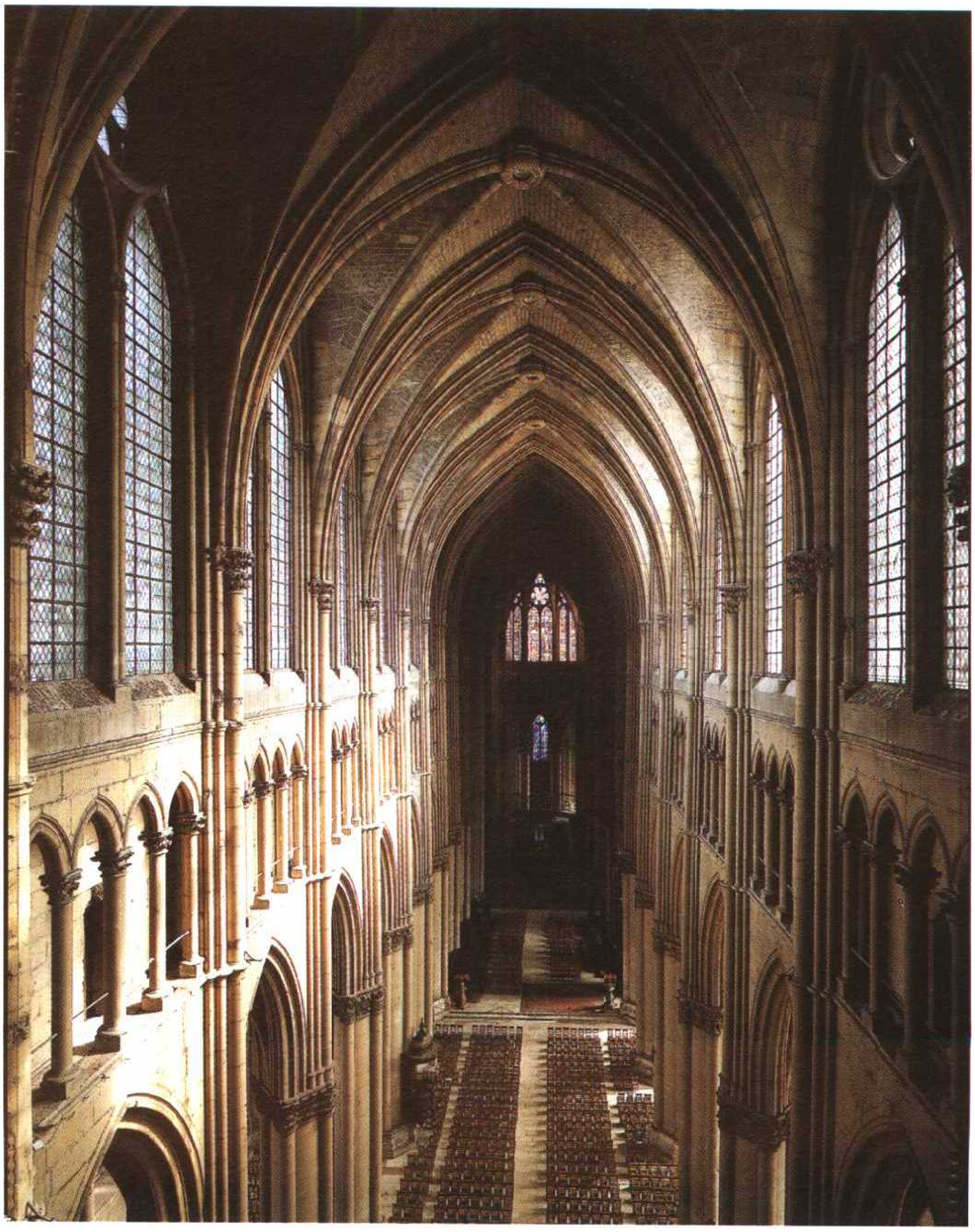
法国在13世纪的声望也来源于巴黎大学的发展。巴黎大学在1215年开始出现，很快就被到处模仿。这一声望随着国王获得神权而日益增强。国王在1297年被教皇封为圣人，而且，1266年，教皇政权找到了圣路易的兄弟安茹的查理，主动提出送给他那不勒斯王国。



沙特尔大教堂
正殿内景，面向祭坛。
13世纪头25年。*摄影*
©*Serge Chirol*

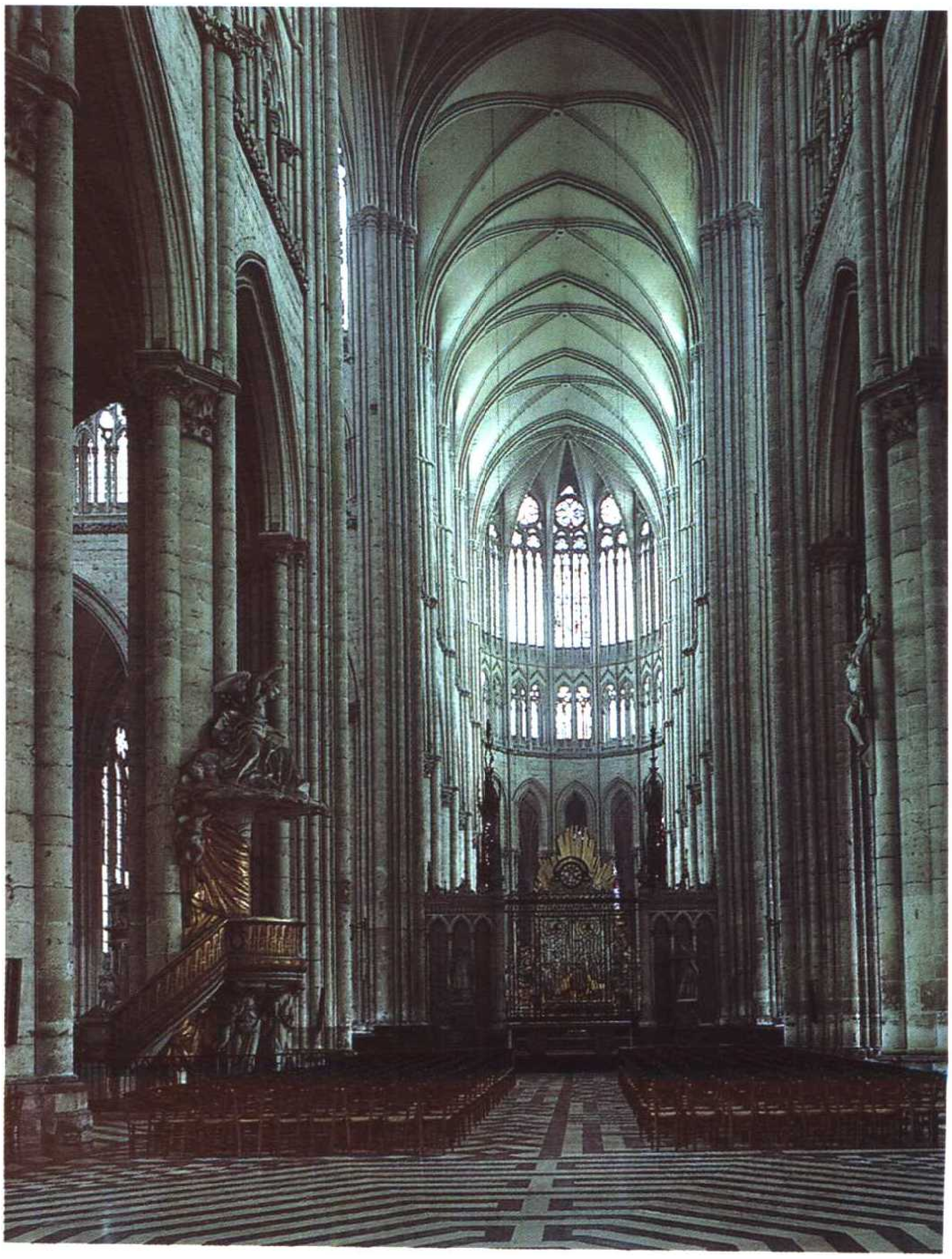
13 世纪的大型建筑艺术

1194年，一场大火毁掉了沙特尔大教堂，只剩下了西边部分以及“王家大门”。重建工程随即就开始了：1210年，正殿工程完工；1220年，祭坛完工；1230年，耳堂完工。宏伟的构图包括两个回廊，耳堂带有偏殿，融合了巴黎圣母院和圣德尼大教堂的构图。在教堂内部有三层（大型拱廊，廊楼上高高的门窗洞），取消了多余的廊台，采用了位于外面的拱扶垛。拱顶是四分式的，在每一间内交叉两道穹隆，处在一个被称为“一边比另一边长”的矩形平面上，并彻底去除了支撑的强弱交替。高高的窗洞占据了拱柱下的所有空间，并分为两个优雅的尖拱，上有大圆花窗。跟背靠背的细立柱一道，给予整个正殿以节奏感，并使人产生整体向上高耸的感觉，拱顶最高处离地 38 米。



兰斯大教堂
正殿内景，面向祭坛。
13 世纪上半叶。
摄影：©Dagli Orti

所有这些因素构成了古典哥特式建筑的特征。在一大批以沙特尔大教堂为模式的教堂中，都有这些特点。兰斯的大教堂在历史上占有特殊的地位，因为这座从1211年起开始重建的大教堂是国王成圣的场所。它的平面图跟沙特尔的一样。在它的地基下有一个迷宫，1778年被毁，上面留下了一些建筑师的名字：奥尔良的让（Jean d'Orbais ，1221—1228年活跃），是最初图样的作者；苏瓦松的贝尔纳，以及其他一些建筑师，他们的名字说明了在法国北部的建筑为什么具有共同点。祭坛在1241年被祝圣，其工程一直要延续到世纪末期，甚至更晚。正殿有三层高，在大拱廊的柱头上雕刻有大量的花叶饰。在廊楼的位置，有水平的线脚装饰。整个正殿显得高耸巍峨，特别是一根根的背靠背的细立柱更加强了这种感觉。拱顶离地有40米之高，这一切使得兰斯大教堂也许是古



亚眠大教堂
正殿内景与祭坛，1260年被祝圣，廊楼开有排窗。
摄影：©Percheron/Artephot



布尔日大教堂
正殿内景，面向祭坛。13世纪上半叶。覆盖正殿的六分式拱顶成为一种古式，将布尔日教堂跟沙特尔风格的教堂区别开来。*摄影：© Lauros-Giraudon/T*

典哥特式建筑的真正杰作。

亚眠大教堂是在1221年开始建造的。由建筑师卢扎尔奇的罗伯特主建（Robert de Luzarches）。它的平面与结构是参照沙特尔大教堂，但正殿垂直高耸的感觉（穹顶离地42.5米高），因上方的高窗分为四个尖拱（而非像沙特尔那样是两个）而更为增强。特别是，在1260年祝圣的祭坛的位置，廊楼朝外开出口子，成为一种排窗。1225年开工，1272年完工的博韦（Beauvais）大教堂巨大的祭坛也采取了同样的方式，它的拱顶离地有45米高。但是，在博韦大教堂，上方高窗的尖拱被过分拉长，而大拱廊与廊楼太向上伸展了，整个建筑显得很纤弱。1283年，拱顶倒塌下来，后来虽经修复，但是17世纪进行的对整座教堂的翻新工作并没有完成，而且只限于耳堂部分。哥特式的可能性可以说到达了极限。

布尔日的大教堂是1195年起建的。跟沙特尔教堂等一系列的教堂不同，它采取了一种独特的建筑语言。平面构图宏大，但没有耳堂，带有两个回廊和双重的侧道。其结构是三层高的，跟沙特尔的一样，但垂直的比例与节奏完全不同。在正殿内，大拱廊非常高，廊楼也非常高，上有宽宽的辅助拱。在侧殿也采取了三层的结构，使得整个建筑具有一种宽度上的节奏，从而不像沙特尔、兰斯或亚眠的教堂那样显得那么垂直而高耸。

同时，1195—1205年，在拉昂教堂确定了古典的、和谐的正面，带有两个钟楼，分为垂直三层，每一层分得很清楚，而且在大门和上一层的拱廊上有处于水平面连在一起的趋向。在亚眠，雕像与扶垛成直角，向前突出，保证了正面下方的水平性。兰斯的大教堂则代表了这一倾向的完美表现：大门部分完全由雕刻来统一，将三扇大门间的墙与钟楼的扶垛上的两扇假门连在了一起。第二层围绕一朵居中的玫瑰进行组织，而在第三层则有一长列国王像，一直延伸到钟楼上。

这一伟大的艺术首先是在法国传播开，一般都采用法兰西岛或兰斯教堂的模式，有时也会出现一些地方性的变体。如在第戎，圣母院正殿的墙上方附加了一系列以石块立砌法竖起的细立柱与立柱；在鲁昂（Rouen）的大教堂，正殿是

拉昂大教堂
西部正面，13世纪初。
摄影：©SEF，Turin／T





1230年左右完成的，三层的结构仍然受到罗曼艺术的影响，表现为正殿的大拱廊上有坚固的横向支撑物。在法国的南部与西南部，对哥特式建筑的采用比较晚，不会早于13世纪下半叶。

在法国之外，古典的哥特建筑也传播很广，但是对它的接受因国度的不同而异，有时候会有很大的时间上的差异与距离。英国采用了法国模式，伦敦的威斯敏斯特大教堂的正殿使用了三层的结构设计，但也有跟法国模式的不同之处。由于采用普尔贝克（Purbeck）的大理岩，大拱廊是彩色的，穹隆拱顶在正殿墙上的落脚也比法国的低。林肯大教堂，1225年（原文如此）左右开始建造，它的特点是落脚点更低，到了廊楼的位置，而且用线脚装饰，外部的拱扶垛也很低，且不太大。英国教堂的正面也是向法国模式借鉴的，但在宽度上伸展，成为真正的正面屏，如建于1190–1200年（原文如此）的林肯大教堂，以及建于1230–1240年的韦尔斯（Wells）大教堂。

在神圣帝国，对哥特式形式的抵抗非常强大，然而也存在几个法国艺术传播中心。如处于帝国领土西部的斯特拉斯堡，它的教堂正殿建于1235–1275年，以亚眠的模式为本。真正的哥特艺术在神圣帝国的发展要等到13世纪中期以后，1248年开始建造的科隆大教堂就是先河。

在西班牙，对法国古典式的哥特艺术的采纳是很普遍的。如1222年建造的布尔戈斯（Burgos）大教堂，它内部和带有两个钟楼的优雅的正面完全采用了法兰西岛的模式。莱昂大教堂（13世纪中期）也同样。相反意大

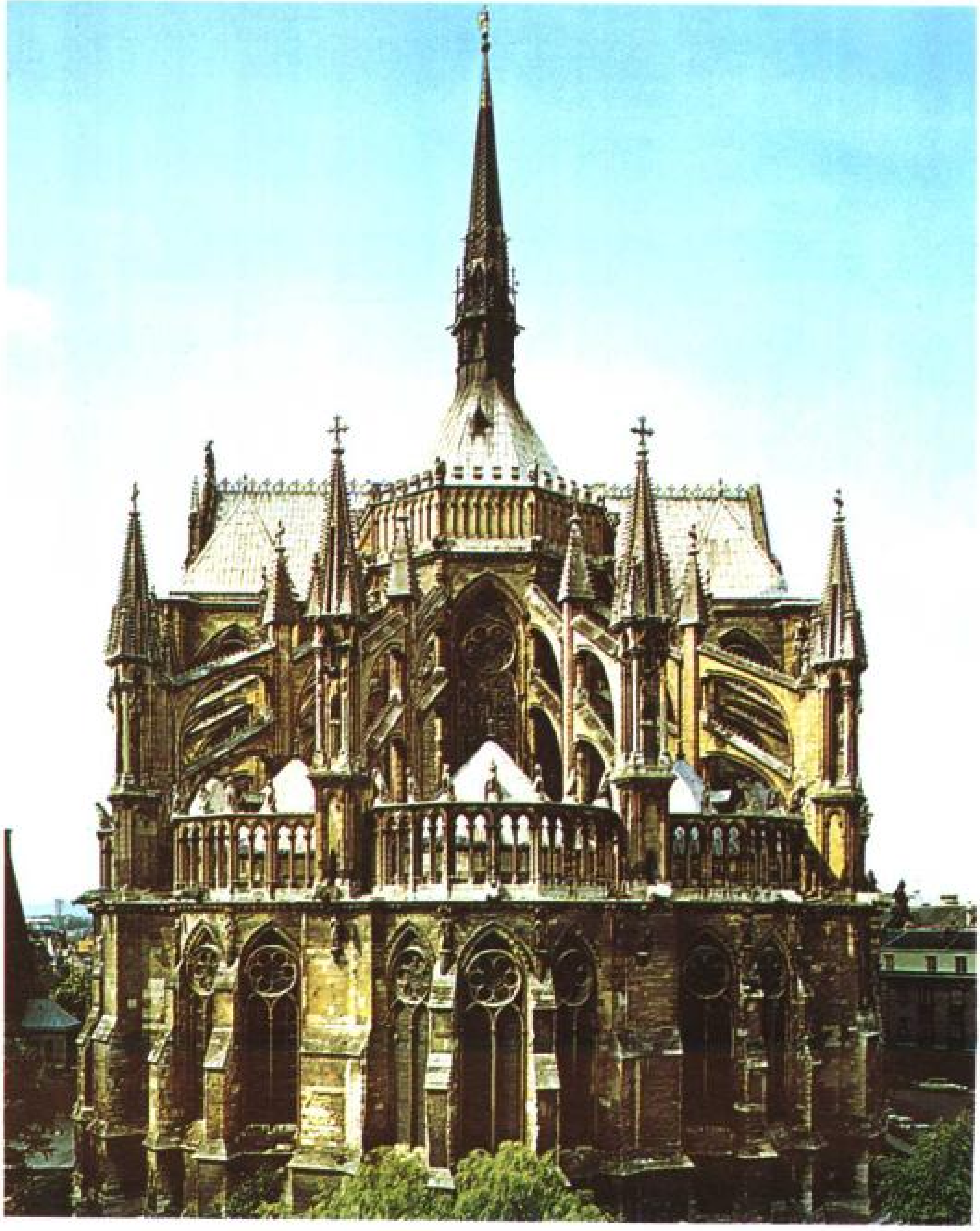
左页下：
兰斯大教堂的西侧面
这一面从1211年始建，直到14世纪中叶才建成。整体设计的统一性并没有因时间拖得长而受损，反而更加突出，哥特式建筑的垂直高耸的特点得到完美体现。
摄影：©Phédon Salou-Artephot/T

利在13世纪末之前几乎完全对哥特式建筑进行排斥。

另外，绘画和珍品艺术在13世纪上半叶延续并光大了由凡尔登的尼古拉创立的“1200年风格”的美学特征。卡斯蒂利亚的布朗士的圣诗篇（巴黎，军火库图书馆）跟英格布吉的圣诗篇出自同一渊源。大篇幅的《罗曼圣经》被遗弃了，代之以越来越可以携带的小手稿，经常用于世俗目的，如祈祷书、日课经和圣诗篇。

壁画渐渐稀少，让位于彩绘大玻璃。“1200年风格”也在上面得到运用，如沙特尔大教堂正殿。这是中世纪保存下来的最大的彩绘玻璃群，每一个捐助者团体的人都在大玻璃下面写上自己的名字，而这些玻璃又是献给他们行业的保护神（皮货商，兑换商，雕刻师等）。

在珍品艺术领域中，“陷褶风格”一直延伸到利摩日，体现在1220—1230年制成的格朗大教堂主祭台的后屏画中使徒



兰斯大教堂后殿
轻盈的拱扶垛优雅地分开，化作过渡墙墩上的双层楼梯段。优雅的小尖塔，以帐蓬的形状，遮住张开翅膀的天使雕像，并通过它们自身的力量，保证拱扶垛的稳定。
摄影：©Greff-Iris/T



《基督受难
彩绘玻璃（局部） 布尔日大教堂的回廊，1210—1215年。布尔日彩绘玻璃整体表现出极大的图像上的一致性。这一彩绘玻璃是皮货商公会赠送的。
摄影：©Ch. Lénars/T

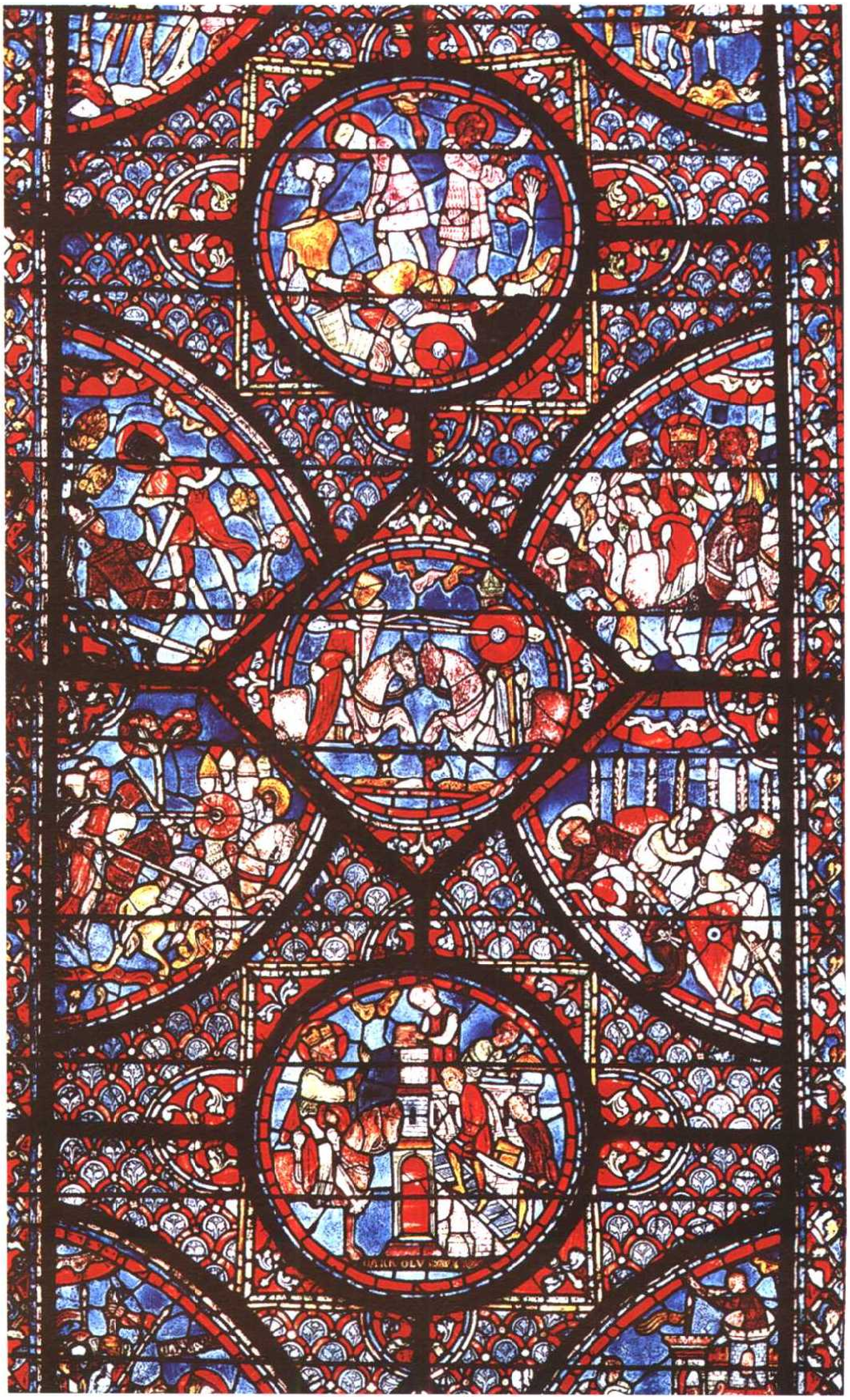
人物的形象上；还延伸到默兹，体现在金银饰工瓦尼埃的于戈（Hugo d'Oignier）的作品中（1238年左右，那慕尔的圣母院的收藏珍品）。

但主要是在雕塑中，以“1200年风格”为基础，引发了古典哥特式的不同潮流，大型的雕刻艺术占据了教堂的整个正面。它们区分各个层次，如亚眠、巴黎或兰斯的成排的国王雕像。它们在沙特尔、兰斯和亚眠占据了耳堂的正面，甚至在兰斯占据了墙垛上的小尖塔以及教堂正面的背部。但在13世纪上半叶，哥特式雕刻艺术的天地主要还是大门。

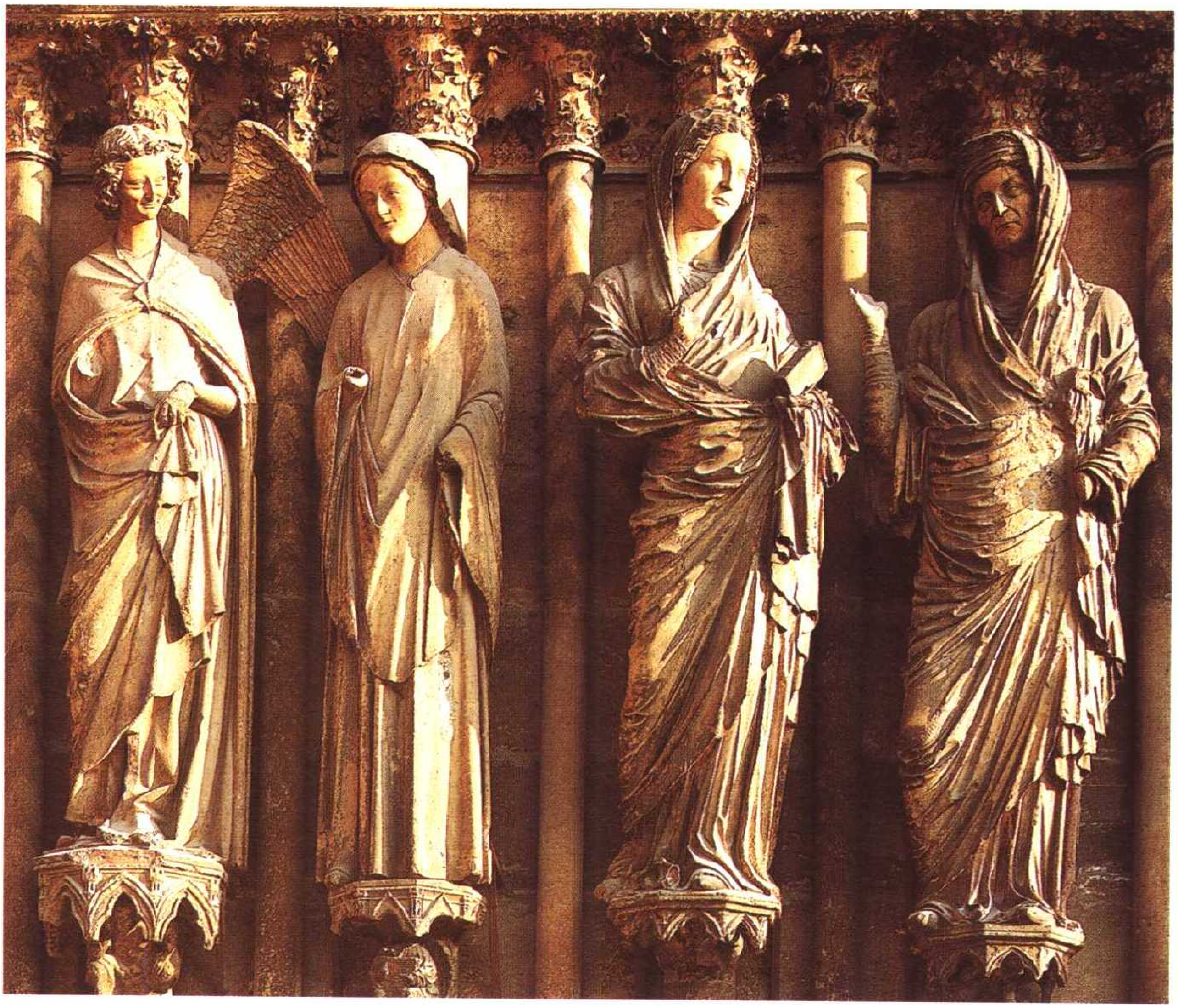
在雕刻艺术中，除了开始给予地方圣人的生平一定的位置，很少有图像上的创新。在形式上也少有革新，不过是在三角楣上的图像越来越细，分成好几个相互重叠的层次。相反，在门侧墙上出现了很多变化。从13世纪初开始，不应再称雕像立柱，而应称为门侧墙上雕像，因为它们在光洁的墙上显出来，上面有护住它们的冠顶，下面有一个统一的水平区域，里面有四叶饰图案（亚眠）、巾形图案（兰斯）或者人物图像。塑像都变得非常生动，经常相对而言，成双成对，形成在进行“神圣谈话”的一个个小组。当时流行的不同风格流派都跟“1200年风格”或多或少有关，并添加上了每一个在大教堂的工场上工作的作坊特征。

在斯特拉斯堡大教堂南边耳堂的大门上，雕刻着《圣母永眠》和《圣母戴上桂冠》的场面，完成于1220—1230年，它

可能是由凡尔登的尼古拉创立的风格中最为完美的表达之一。构图紧凑而有力，人物姿态反差很大，脸部表情丰富而细腻，衣褶呈细小的折纹。教堂与犹太教堂的雕像原先是在大门上，身体修长，带着很大的自由性而转过身体，今天存放在建筑工程博物馆内。这一带有古代特色的风格在神圣帝国有自然的延续，如班贝格（Bamberg）大教堂（1232—1240年）。亚眠大教堂的《天神报喜》、《圣母往见》以及《圣母献殿》等



有关查理曼大帝故事的彩绘玻璃（局部）
沙特尔大教堂的回廊，1220—1230年左右。沙特尔大教堂有2500平方米的彩绘玻璃，大多数是在13世纪的上半叶绘制的，是最大的现场保存的彩绘玻璃整体。
摄影：© Giraudon



兰斯大教堂正面大门南侧墙,《天神报喜》与《圣母往见》塑像群。
1211—1233年(《天神报喜》中的圣母,《圣母往见》雕像群)和1255年左右(《天神报喜》中的天神)。
摄影:©Artephot/Takase

组像表现出的风格要平和得多,特征是不太强调衣褶,脸部宽大,线条很粗,颧骨很高,嘴很小。

在沙特尔,耳堂开出真正的大型正面,带有三个大门。1205—1230年,大门上刻满了雕刻,表现从《拯救灵魂》一直到《最后的审判》的故事,宣传圣人们的荣耀及教会重要人物的光辉。大门前还有可通马车的大门,上面也有雕刻。许多风格聚集到一起,有的还是"1200年风格"的延续,如在北耳堂上表现《圣母戴上桂冠》和《约伯》的三角楣。另一风格则出现在北大门外通马车的大门角上的《圣女默德斯特》上。但是真正达到完善的,是"忏悔者大门",雕刻师们将圣马丁有力的线条、圣哲罗姆的沉思状态以及圣格列高利一世的智慧都个人化了。

13世纪雕刻艺术的高峰在兰斯。三角楣都腾出来了,《圣母戴上桂冠》、《基督上十字架》和《最后的审判》等场景都放到了三角楣上方的大门楣上了。下方的巾状装饰与门侧墙上排成长长一列的塑像将整个大门都连成一体,雕刻还一直

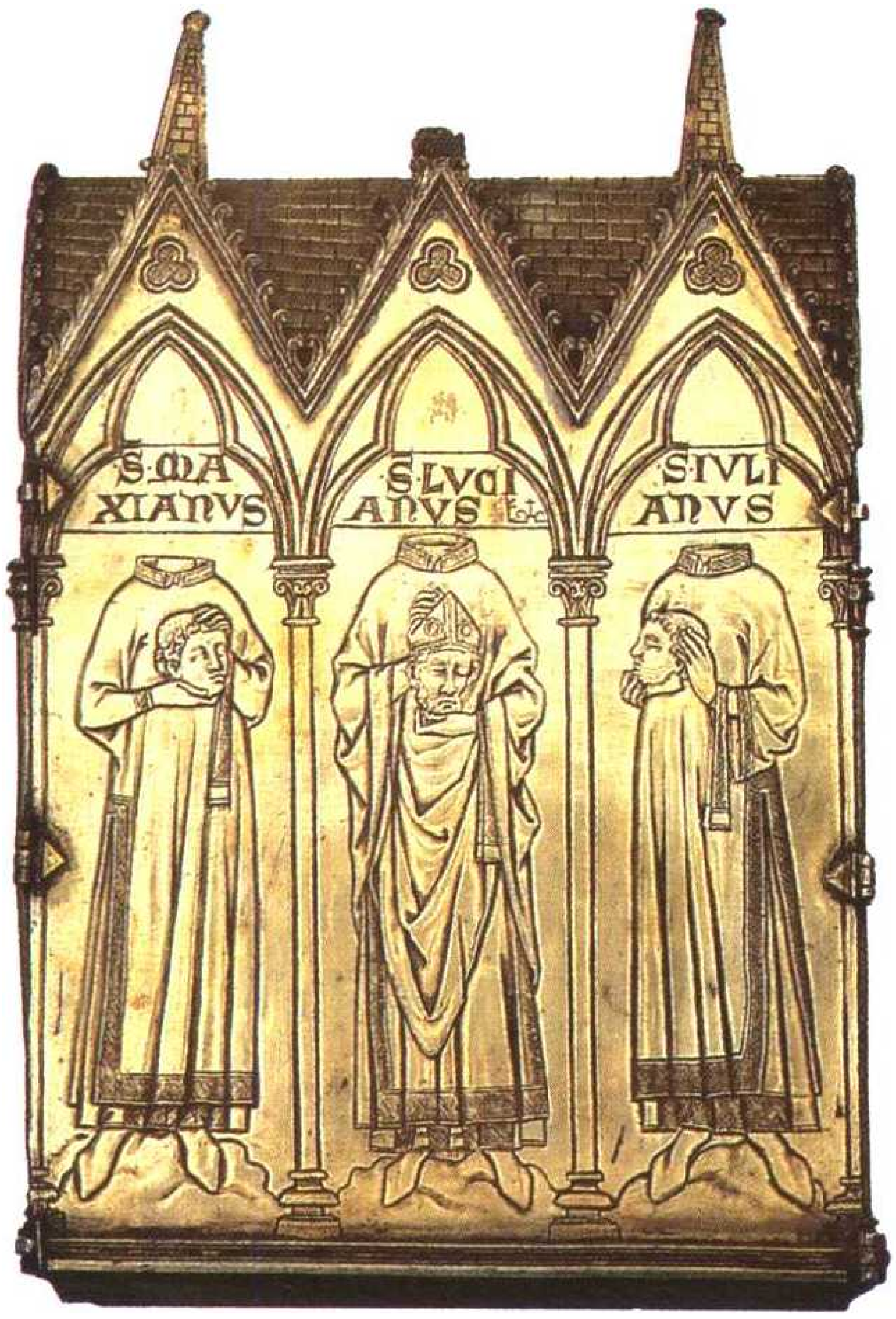
延伸到正面的扶垛上。兰斯大教堂的雕刻艺术中最著名的两组雕像是《天神报喜》与《圣母往见》，位于正中大门的南侧墙上，体现出美妙的平衡与形式的完善。其中有三种风格并存，表现出兰斯艺术向当时最优秀的雕刻进行了借鉴。在《天神报喜》中的圣母，衣褶凝重，脸上显出一种兰斯特有的纯洁天真的样子。《圣母往见》一组雕像中，圣母的衣褶非常古代化，脸部也很古典，将“1200年风格”的教导发挥到极致。而在《天神报喜》中的天神则完全不同，修长的身材优雅地微微倾斜，更为沉重的衣褶陷为深深的折皱，那张小小的罩着卷发、有着长长眼睛的脸上，舒展开著名的“兰斯式微笑”。

《天神报喜》与《圣母往见》组像中的圣母，应该是在1211—1233年间雕刻的。但是微笑着的天使，则很难让人设想一个如此早的日期，因为它跟1240年左右，在巴黎的圣路易的统治期间出现的新风格有太多的相同之处，很可能必须把兰斯大教堂的雕刻艺术中大部分作品定到1255年重新开始建造教堂这一时期之后。

圣马克西安、圣吕西安和圣朱利安的圣物盒
（源自巴黎的王家圣礼拜堂的珍藏品）
镀金、银质。高度：19cm。1261年（巴黎，克吕尼博物馆）。它是依照一个缩小了的建筑物而构思的，带卷叶型花饰的三角楣和精雕细刻出的殉道的圣人形象，让人想起同时代的巴黎圣母院南耳堂大门的结构与雕刻。
摄影：©RMN/T

圣路易统治期间的巴黎艺术

源自圣日尔曼－代－普雷教堂餐厅的希尔德贝尔特（Childebert）的塑像有确定的日期，即1239—1244年，是一系列代表了圣路易时代巴黎风格特征的塑像中最早的一个（卢浮宫博物馆）。他的身材修长，身体微微倾斜，脸呈三角形，眼略略上抬，呈杏仁形，微笑十分微妙动人。在巴黎王家圣礼拜堂的背靠立柱的使徒塑像是在该教堂1248年被祝圣时放上去的，人物的衣褶呈深深的、带尖端的折皱；圣德尼教堂内阿尔勒的贡斯坦斯的死者卧像上，深深的、边缘锋利的褶皱与带卷的褶皱交替出现（1263—1264年）。这一风格很快就外传到亚眠（镀金的圣母，1260年左右）和诺姆堡（Naumbourg，大教堂的祭坛中奠基者们的形象，1260年左右）。



在同一时期，玻璃上彩画的最有创新性的作坊是王家圣礼拜堂的彩绘玻璃作

王家圣礼拜堂高高的小教堂内景
巴黎，建于1239年，1248年被祝圣。
摄影：©J. Feuillie-CNMHS/SPADEM



巴黎圣母院耳堂南侧正面
1258年始建。
摄影：©Serge Chirol



坊。它跟珍品艺术一道，也参与了新风格的创造，如王家圣礼拜堂中的《象牙圣母》显示出来的娴熟技巧（1279年前，卢浮宫博物馆）、及同样源于王家圣礼拜堂的、珍品收藏的圣马克西安、圣卢西安和圣朱利安的圣物盒上雕刻出的人物（镀金，银质，1261年，克吕尼博物馆），或是埃夫勒（Évreux）的圣托兰（St–Taurin）教堂的圣骸匣上镀金银质的小雕像，呈教堂的形状。

巴黎的王家圣礼拜堂由圣路易建于1239年，是为了安放从君士坦丁堡的拉丁皇帝那里得到的基督受难的圣物。它在1248年被祝圣，可被称为所有领域中的巴黎艺术的实验室，其建筑本身也很有创新。在上半部分，所有的墙都腾出来了，让位给彩绘玻璃；细细的小立柱一直上升到拱顶的凸出部分，上面装饰有细雕过的柱头，这一特征后来又出现在圣德尼教堂的耳堂内（1231年始建，1281年完工）。在那里，有蒙特厄伊的彼埃尔（Pierre de Montreuil）工作，有可能王家圣礼拜堂也是他的手笔。他接替了谢勒的让（Jean de Chelles）在巴黎圣母院南耳堂的工作，在那里出现了最初的强盛期哥特式风格的特征。开出了许多小块的大玫瑰形装饰占据了整个墙面，墙角石镂空了，玫瑰装饰窗下面的走廊也完全镂空了。

特鲁瓦的圣乌尔班教堂是在1262—1266年快速地建起来的，也属于巴黎艺术一派，摈弃了风格主义的矫饰。在外部，高高的窗洞加上了门楣，小塔楼上有其它镂空的装饰；在内部，廊楼消失了，窗户开得很低，紧挨着墙壁边上又装饰一层细细的立柱，跟门窗洞呈幅射状的内壁相呼应。14世纪的艺术已经不远了。



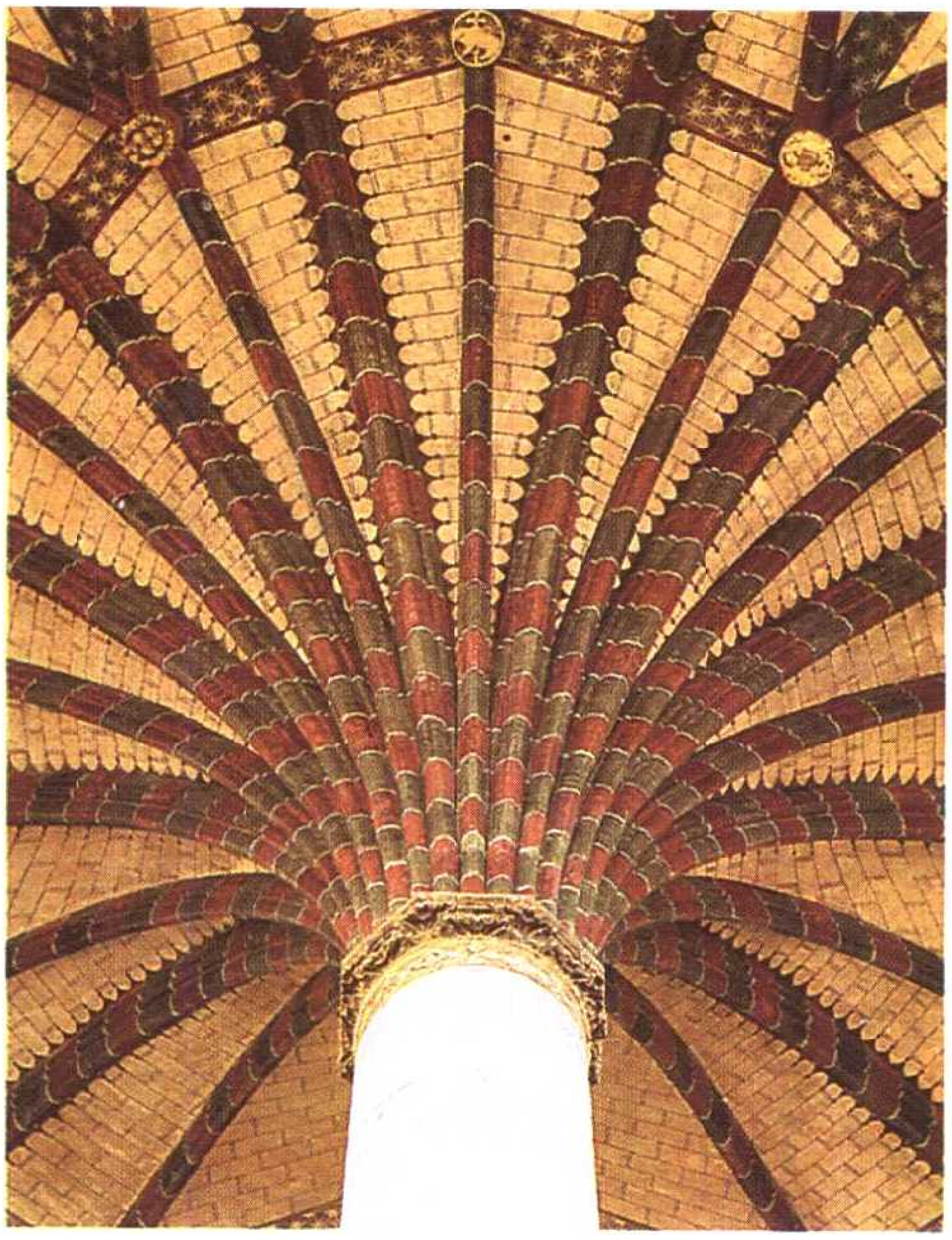
抱着圣婴的圣母

源于巴黎王家圣礼拜堂的珍藏品。象牙，着色。高度：41cm。1250—1260年（巴黎，卢浮宫博物馆）。13世纪中期，象牙雕刻在巴黎突然得到发展，一直繁荣到14世纪末期，王家圣礼拜堂的圣母像无疑是中世纪象牙艺术品中的佼佼者。她身材高大，婷婷玉立，宽大衣裙被拉起到臂下，形成突出的褶皱，刻痕很深。她的脸部雕刻细腻，呈三角形，长长的眼睛呈杏仁状。这是在圣路易统治之下的巴黎风格最完美的形象之一。

摄影：©RMN/T

哥特艺术的传播

1270年，圣路易去世。这一时期正是中世纪平衡开始破裂的时期，西方开始经历一系列的危机，到14世纪达到顶点。在民众及政府中，世俗观念越来越强，一种实用性的政治思想得到不断发展，对世俗世界的羡慕越来越强烈，而1274年圣托马斯的去世又使修士阶层与大学都陷入了一种混乱。在佛兰德斯地区和意大利，经济危机接连不断。法国与英国出现了民族之间的问题，导致了1337年开始的百年战争，教皇流亡到法国的阿维尼翁（1309），成为法国的教庭，打破了13世纪精神和谐的理想。另外，从1348年起出现的大鼠疫，突然席卷整个欧洲，而且连续几次施虐，打开了通向神秘主义与关于死亡的静思的道路，使得现世主义开始盛行，以及相反，出现对一种几乎没有人间烟火的、完全脱离日常现实的优雅的追求。



图卢兹的雅各宾教堂祭坛上的"棕榈树"柱子

砖质，1260年开工。内部分为两层高度相等的正殿，运用一批中间过渡的石质立柱，穹隆的肋落到上面。最靠东边的柱子，被称为"棕榈树"，承受了后殿拱顶和正殿最后一间拱顶上的22条肋。

摄影：©J. Feuillie-CNMHS/SPADEM/T

哥特艺术在欧洲

到了13世纪末期，哥特式艺术完全占据了整个欧洲。但是在14世纪不断扩张自己势力范围的同时，它不断适应各地的情况，随着各个区域的艺术感受的不同而不断改变自己。

在特鲁瓦的圣乌尔班教堂与圣德尼大教堂的正殿中，得到灿烂表现的辐射状哥特式风格，在13世纪末和14世纪期间一直在法国的北部延续，其间并没有增添什么新发明，而法国中部与南方则以独特的方式去发挥来自北方的模式。1273年开始建造的利摩日大教堂和1268年开始建造的纳博讷（Narbonne）大教堂都是由建筑师让·德尚（Jean Deschamps）主建，别具一格，内部显得低矮敦实，虽然大拱廊依然是尖状的，廊楼几乎隐去。特别是纳博讷教堂，从外观上看，建立在侧道上的平台和祭台的钟楼明显将结构分为两层，这跟博韦大教堂的一线形垂直耸立的外形正好相反。

卡尔卡松的圣纳泽尔（St-Nazaire）大教堂（1269—1329年）发挥得更广：祭坛不深，耳堂很大，带有侧殿，侧殿跟

正殿与祭坛一般高。大量的细立柱使得造型感更强，在内部还可以看到金属的支架。

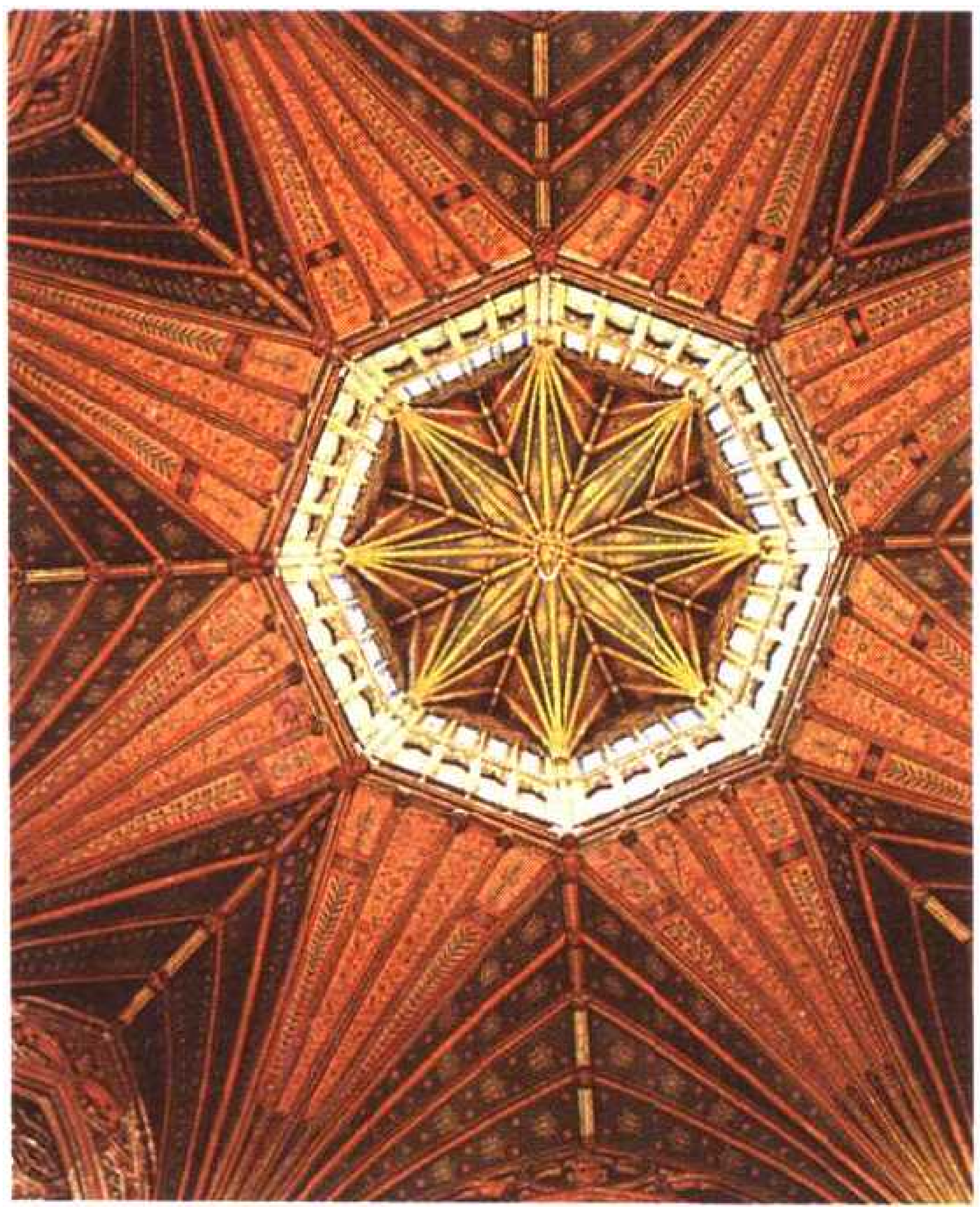
在图卢兹地区，有一批建筑体现出对哥特式的奇特的理解。在外观上显得庞大，主要以砖头为主，外加石头，没有拱扶垛，代之以坚固的扶墙，一直上升到屋顶位置，在教堂内部一般只有惟一的正殿，门窗开得很小，拒绝了北方大教堂特有的减少墙面的做法。阿尔比的圣塞西利亚教堂1276年始建，是这一类看上去像城堡的教堂中最著名的例子。也



阿尔比的圣塞西利亚大教堂

建于1276年，完成于世纪末。雕有精致的石质花边饰的大门洞是在1473—1502年由昂布瓦斯的路易建起的，是火焰式哥特风格的杰作之一。

摄影：© APA-PIX/T

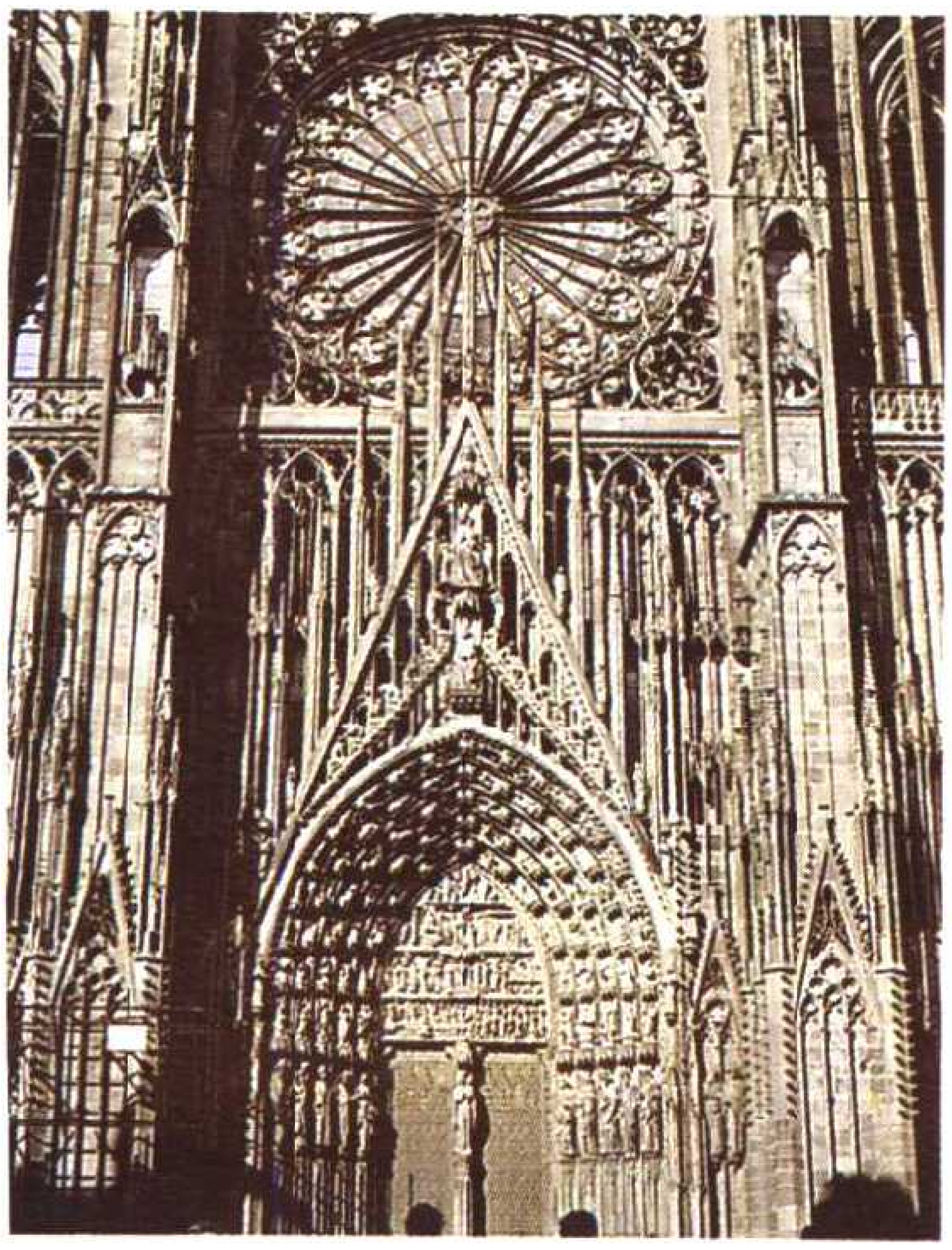


伊利大教堂
耳堂上的八角交叉拱顶（英国），1322—1342年。对交叉穹顶的解构以及"装饰风格"的胜利，很快就在全英国成为令人惊叹的特征。
摄影 ©A. F. Kerstin-Artephot/T

可包括拉沃尔（Lavaur）大教堂、圣贝尔特朗德科曼日（St-Bertrand-de-Comminges）大教堂、图卢兹的圣艾蒂安大教堂的正殿，以及在13世纪末和14世纪期间建造的有些好大喜功的教堂。它们是1215年创立于图卢兹的多明我教会为了跟阿尔比吉异端分子作斗争而建造的。图卢兹的雅各宾派教堂，1260年始建，是这一类教堂中的杰作。

在西班牙，莱昂大教堂和托莱多大教堂的耳堂，在13世纪的下半叶也加入了最纯粹的法国辐射状哥特式风格。然而，要等到14世纪才发展起一种更为民族性的风格，尤其是加泰罗尼亚和巴利阿里群岛。在巴塞罗那大教堂的内部（工程始于1298年），祭坛和正殿加高的大拱廊几乎到了拱顶的高度，一下子就取消了廊楼，并把高高的门窗洞压缩为简单的窗眼洞。就像1326年在巴塞罗那的城门上建造的佩德拉尔普（Pedralbes）的圣母玛丽亚教堂，它只有惟一的一个正殿，没有拱扶垛，小教堂安置在厚厚的扶墙内，采用的是法国南方建筑的方法。1300年左右始建的帕尔玛大教堂（Palma de Majorque）也是用同样的思路构造的，其工程一直持续到17世纪。

英国对法国建筑的了解可谓渊源已久。所以英国建筑师们从一开始就发挥他们对辐射状哥特式建筑的理解，运用到传统的长长的建筑上，正殿宽敞而相对不高，如约克大教堂。他们把许多线脚装饰平放到一起，形成一个复杂的网状装饰，并将拱顶的穹隆分为许多装饰单位（枝肋与居间肋），赢得了"装饰式风格"的叫法，如1280—1325年建造的埃克塞特（Exeter）大教堂、韦尔斯大教堂的耳堂与祭台的交叉点、利奇菲尔德（Lichfield）大教堂和1320—1340年建造的伍斯科（Worcester）大教堂。这一对哥特式拱顶的解构导致了1370—1380年建造的格洛斯特（Gloucester）大教堂的隐修院中令人赞叹的扇形拱顶的出现。1330—1340年，出现了一种相反的趋势，被称为"垂直风格"，其原则是建筑线条拒绝曲线，运用直角，形成一块块矩形空间，如格洛斯特教堂的祭坛（1390年左右建）、约克大教堂的祭坛、威斯敏斯特大教堂的正面。



布鲁日大广场的钟楼
1282年建造。八角形部分是1482年加上去的，使得总高度变成了80米。它象征该城的繁荣与自由。
摄影：Lou ©Larbor



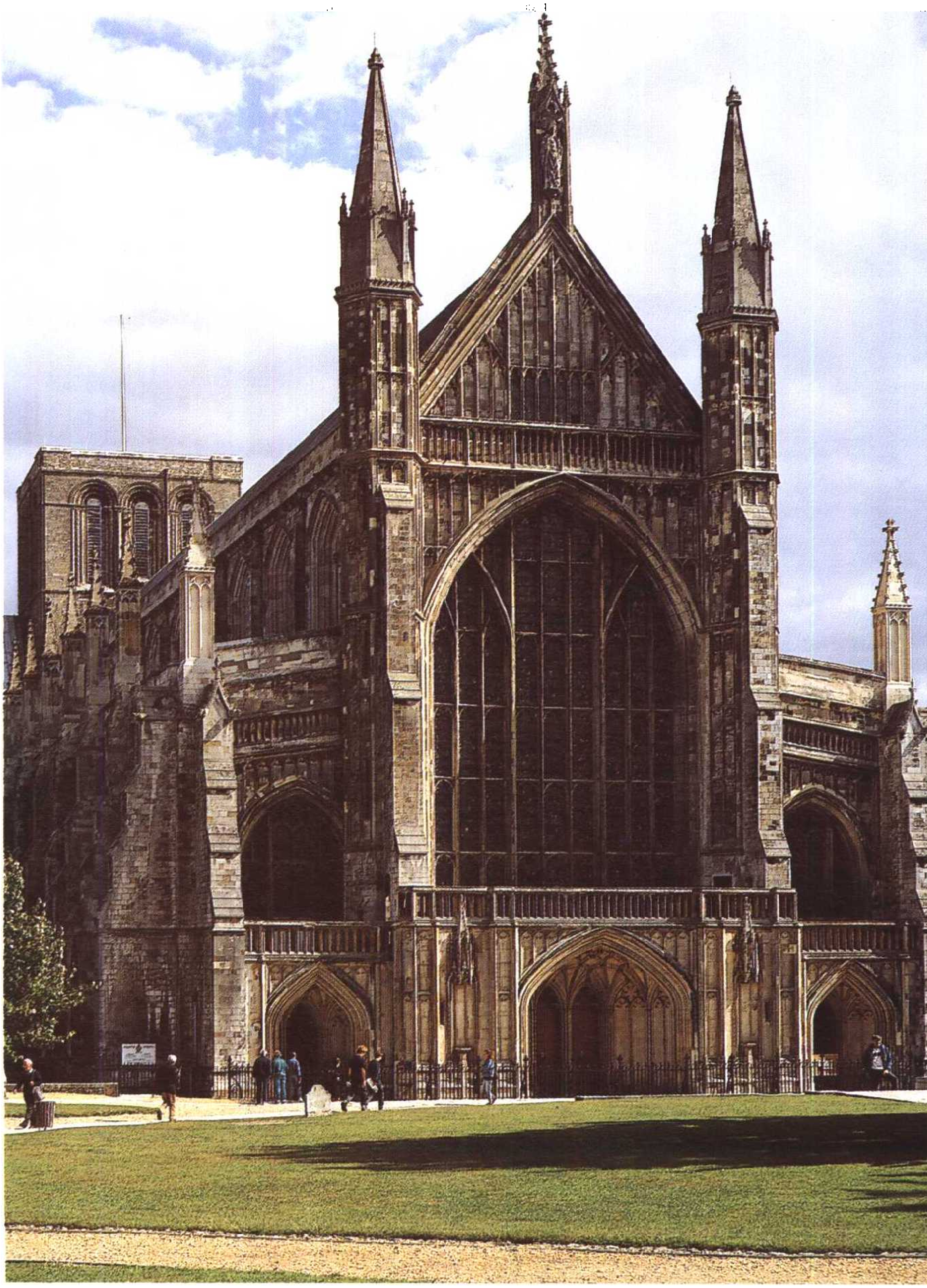
左页：

斯特拉斯堡大教堂
的西部正面，正南大门的三角楣和大圆窗，1277—1340年。斯特拉斯堡教堂的正面很能代表辐射状哥特风格的形式追求，用无数可以无穷重复的、石质花边似的装饰覆盖住整个建筑。
摄影：©P. Vivard—Pix/T

在神圣帝国，情况要复杂一些。有些建筑带着很大的时间上的落后，模仿抄袭法国模式，如1322年被祝圣的科隆大教堂的祭坛，它完全采用了亚眠与博韦的样式，只是放大了；亚琛的圣礼拜堂，1355年被祝圣，几乎是巴黎的王家圣礼拜堂一模一样的翻板。但在神圣帝国的领土上，有时也会出现对辐射状哥特式风格的创新，特别体现在从1275年起进行的斯特拉斯堡大教堂的正面的一系列工程计划中。

在方济各派和多明我派的德国建筑中也出现了深深的变化：宽敞的教堂正殿，侧道跟正殿一样高，如科尔玛(Colmar)的多明我教堂，纽伦堡的圣塞巴尔德(St-Sebald)教堂；或者是高高的光滑的墙，上面没有任何突出物或强调点，也很少有开窗，如拉蒂斯本（Ratisbonne）的多明我教

堂。这一类建筑在入门处有惟一的大钟楼，下方构成了正面本身。这一形式在整个德国南部被普遍采用（弗赖堡、乌尔姆）。在缺乏石头的北部与东部，发展起了一批砖质的建筑（“砖质哥特”），主要在吕贝克（Lübeck）、肖兰（Chorin，



1273—1335年），以及佛兰德斯地区和荷兰。在那里还出现了一批非常精致的民间和都市建筑，包括市内的府邸、钟楼和市场（布鲁日[Bruges]，伊普尔[Ypres]，根特[Gand]）。

优雅的艺术

同时，大型装饰开始转向一种形式上的细致，将可以无穷重复的因素组合到一起，如镂空的三角楣、尖塔楼、大圆窗、圆窗、四叶饰等等，例子就是斯特拉斯堡大教堂。而雕刻艺术则消失在这一装饰世界中，如鲁昂大教堂的书商门和历法门，下部四叶饰的门打破了图像内容，在跟建筑无大关联的前提下覆盖至整个建筑。在13世纪门侧墙上的雕刻艺术，最终获得了相当于建筑而言的独立，如亚眠教堂“美丽的立柱”，是1376—1380年为拉格朗日（La Grange）的大主教建的，是对国王与要臣们生动的致敬。雕刻家们开始转向新的表达形式，在教堂内部普遍采用“卫道团体”的塑像形式（这一形式最初出现在圣路易统治时期巴黎的王家圣礼拜堂），有时再添加上别的一些圣人，甚至正在祈祷的献奉者。祭廊与封闭的祭坛也开始到处流行，还有用大理石、雪花石膏石或木头雕刻的后屏，以及许多孤立的虔诚塑像，包括怀抱圣婴的圣母和其他圣人，而在拱顶石、悬饰和托座上出现了许多人物雕刻与飞翔的天使像。墓葬艺术尤其成为雕刻家们特殊的领域。在支撑死者卧像的灵柩上，雕刻一群哭泣的人或者死者的家属，而且有时整体装入一个独立的、小小的建筑物中，雕刻装饰的独立性与精细化将雕刻归入了与称为“次要艺术”的艺术同样的风格变化过程。

14世纪同时也是一个赞助盛行的世纪。主要赞助者有法国的国王、王公或者重要的大臣，但也有阿维尼翁的教廷。德国，在布拉格有皇室的赞助（布拉格在14世纪中期成为皇室的所在地），意大利则有贵族王公们的赞助。巴黎自然是各种风格潮流的中心，这些潮流相互交替，有时共存。

在圣路易时代出现的优雅的建筑风格一直持续到14世纪初，而且在此之后，一直没有被遗忘。这种风格在斯特拉斯堡大教堂（1275年以后）西部正面上的诱惑者、娴静的处女



《国王约翰二世的肖像》
（1350—1364年在位）。高度：59.8cm。1350年左右（巴黎，卢浮宫博物馆）。这是第一幅我们能见到的侧面单人的肖像画，它标志了西方肖像画艺术的重新出现。这一现象应当跟在此之前或同一时期的雕刻艺术一齐来看。
摄影：©J.-A. Lavaud-Artephot/T

左页：
威斯敏斯特大教堂的正面
14世纪中期（英国）。为了反对装饰风格，“垂直风格”专用垂直线条与水平线条，两者垂直相交，将曲线封闭在它们的框架内。
摄影：©Dagli Orti

与疯狂的处女等雕像中出现，或者在马尔堡（Marbourg）的圣女伊丽莎白教堂的三角楣上的圣母雕像中出现（1270年左右），并在13世纪末的莱昂大教堂大门上的圣像中出现，延续到1320—1330年的科隆大教堂祭坛上的使徒形象，或者在巴黎医院的圣雅克教堂中“卫道团体”像中出现（1319—1327年，巴黎，克吕尼博物馆）。这一大型建筑形式的持续性也可以在巴黎的象牙雕刻上观察到，如塔恩的圣叙尔佩斯教堂的三联屏（克吕尼博物馆），以及在巴黎以外的金银饰品上见到，如尼韦勒（Nivelles）的圣女热尔特鲁德（Sainte Gertrude）的圣骸匣（1272—1298年）。



埃夫勒的让娜的《*怀抱圣婴的圣母*》，1339年前。镀金、银质，深色与半透明色珐琅、金子、珍珠和宝石。高度：69cm。由王后、埃夫勒的让娜赠给圣德尼的珍藏品（巴黎，卢浮宫博物馆）。下面矩形的底座饰有珐琅板，上面表现基督的生活与受难。圣母的右手中拿着的百合花形状的圣物匣里以前存有圣母的乳汁、头发与一小块纱巾。*摄影：© RMN/T*

在腓力四世统治期间（1285—1314年），这一风格更加追求雅致，变得更加柔和。形式也变得温和，衣褶不再刻得那么深，褶皱的尖角跟绘画中一样被磨光了。色彩的层次变化十分微妙，体现在由欧诺雷（Honoré）大师为腓力四世制作的日课经上（国立博物馆），及国王为普瓦西隐修院（Poissy）订制的雕像上。这些塑像包括圣路易、普罗旺斯的玛格丽特和他们的孩子，像一个“卫道团体”那样，围住居中的基督形象，是对君主立宪制的一种生动的赞颂。属于同一雅致潮流的，还有雕刻在一片光滑象牙上的“雅人集会”及两个金银质天使像，他们支撑住原先藏有圣路易的一节手指的方柜式圣物匣，这是在1297年国王被封为圣人以后不久制作的（波伦亚，圣多明我教堂）。

在腓力四世统治期间还发展了新的技术，如有浮雕感的单灰色画和彩绘玻璃中的银黄色，或者是“挖槽”的珐琅，嵌有金子，布满花饰、三叶或色彩鲜艳的四叶饰、小首饰或其它装饰元素（布洛涅教堂内的圣血圣体匣）。这一技术的发展多亏了巴黎的金银饰工纪尧姆·于连，国王为王家圣礼拜堂向他订制了一个圣路易的胸像圣体匣，上饰这些小珐琅。

这一优雅的风格导致了14世纪第二个25年间的“雅致”风格的出现，其中既是画家又是金银饰匠的

让·普赛尔（Jean Pucelle）的艺术，代表了最高水平。在他为王后埃夫勒的让娜(Jeanne d'Evreux)用单灰色画法画于1325—1328年的日课经中（纽约，克洛阿斯特斯），他对意大利绘画在空间方面的敏感、线条的柔和、素描雅致的流畅感、娉婷的人物姿态、呈涡状从两侧落下的起伏的衣褶，都成了这一风格的特征。我们可以在象牙装饰（基督被捕浮雕，卢浮宫博物馆）、雕塑（波旁－勒－班教堂［Bourbonne-les-Bains］内的圣像）或金银饰艺术中看到这一风格（1339年王后埃夫勒的让娜赠给圣德尼的珍藏品中的圣母像，现藏卢浮宫博物馆）。雅致风格很快就在全法国传播开来。1333年为大主教让蒂桑迪埃（Jean Tissendier）的墓葬教堂制作的里厄(Rieux)的“卫道团体”群像，体现出一种流畅的雅致（图卢兹，奥古斯丁博物馆），可能也是受了这种风格的影响。有时这种风格在各个地区加上了各种地方性趣味。整整一个世纪，它也外传到整个欧洲，但在英国有了形式化的倾向（如格洛斯特教堂的拱顶石），在西班牙与葡萄牙变体中又有了复杂化的倾向，如阿尔格巴萨（Alcobaca）的卡斯特罗的伊涅斯（Inès de Castro）和葡萄牙的波埃尔（Pierre de Portugal）的墓，它有时在穿越莱茵河的过程中变得滞重，或者走向风格主义的矫饰。



布洛涅教堂的圣血圣物盒
该教堂的珍藏品。金地细花珐琅。1300年左右。直径：7.9cm。这一细花珐琅是现存最大的一块。原先是用来盛放基督的圣血圣物的，在1107年由布庸的若弗鲁瓦带回来。这件圣物盒可能是国王腓力四世本人在1308年来到布洛涅时赠送的。
摄影 J. M. Perin © Inventaire général, ADAGP

因为有了哥特式的自然主义的准备，跟“雅致”风格各种细腻的流派一起，现实主义成为14世纪艺术的第二条道路。这种现实主义在莱茵公国的神秘主义领域一直存在，从14世纪开始风行，出现在罗恩特根的悲哀的圣母像上（波恩，国立博物馆）。圣母的脸因痛苦而变形，抱着受尽了折磨而僵硬的儿子身体，耶稣身上大大的伤口上还覆有厚厚的血迹。这种现实主义一直潜在地存在，14世纪末终于爆发，大批出现在理想化了的墓中死者卧像下方的“走形尸体”的幻觉性场景中。

在14世纪中期，跟现实主义紧紧相连的，是肖像的出现。肖像的想法存在于对塑像的个人化追求中，让墓中卧像的脸跟真人相似。1285年，阿拉贡的伊莎贝拉从马上坠下而死，在其塑像上，脸上有一道伤痕（是偶然的？）；在赫斯定（Hesdin）城堡，阿图瓦的罗贝尔汇集在一个走廊里的雪花石膏制的法国国王与王后们的头像（1301年）；巴黎的法院大

厅内按年代排列的法国国王像，其中腓力四世在活着的时候就已经被塑了像。这一切都显示出对肖像艺术探索的最初迹象，这种肖像艺术表现在14世纪中期绘制的约翰二世的画像上（卢浮宫博物馆藏），并在14世纪下半叶的艺术中传播开来。

在查理五世的统治期间（1364–1380年在位），王家的赞助达到空前的规模，既体现在由国王主持的大批建筑工程中（卢浮宫博物馆，樊尚），也表现在雕塑中，如卢浮宫藏的被称为“则肋司定会修士”的国王与王后雕像，1364年由安德烈·波纳威（André Beauneveu）为圣德尼大教堂雕刻的国王去世后的卧像。这些艺术品都颂扬王权的辉煌，包括查理五世为儿子的成圣典礼而制作的金杖（卢浮宫博物馆）。在查理五世统治期间，巴黎出现了各种不同潮流的综合现象，并受到新的现实主义的影响。这是由出生在莱茵公国和佛兰德斯地区的金银饰工和雕刻工带来的，他们为国王和王室工作。如波纳威是瓦朗西谢讷（Valenciennes）地区来的；列日来的让，1372年为莫布松（Maub–uisson）教堂雕刻了查理五世和埃夫勒的让娜的带有内脏的死者卧像。纳尔本教堂内的祭台绣花布（卢浮宫博物馆）是绘在丝绸上的单灰色画，上有国王与王后的肖像，是对让·普赛尔雅致艺术的继续，但显示出一种在意大利进行的对空间探索知识的更高把握，以及对现实主义与表现力的更大追求，尤其体现在基督受难场景中人物的姿态与面部表情上。



查理五世的权杖
金子，珍珠，宝石。总高度：60cm。源自圣德尼教堂的原珍藏品，巴黎，1380年前（巴黎，卢浮宫博物馆）。权杖上部分为三个部分：顶部是查理五世的一个小塑象，下面是法国国王们的百合花，花的下面是一个圆球，上面刻有查理五世传奇的三个场景。原先，百合花上覆盖着白色不透明的珐琅，因此是现存有确定日期的、最早的、在全质圆雕上镶嵌珐琅技术的实证。
摄影：©RMN

在最美的象牙雕刻上（卢浮宫藏的饰有基督受难场景的四幅立屏），以及由精订工让–勒诺瓦（Jean Le Noir）和布鲁日的让·邃道尔（Jean Bondol）制作的最精美的手稿中（《法国历史大全》，国立博物

馆；沃德塔尔的让[Jean de Vaudetar]的《圣经》，海牙），我们可以见到这种统一的风格。

国王的兄弟们也参与了这一巴黎艺术的传播，嵌珐琅金质镜子的瓣状装饰是安茹的路易请人制作的（卢浮宫博物馆）。在这位公爵丰富的收藏品中（他本人亲自在1379年口述了整个收藏清单），这几乎是惟一流传至今的珍品。但形式上的曲线带来的优雅与技术上的完美，还是受到了莱茵公国很强的影响，这尤其可以从增高的双颊和重重的眼皮上看出来。著名的昂热的表现世界末日的挂毯也属于这位安茹的公爵，它从1377年起开始制作，是中世纪保存下来的最大的挂毯。

由贝里的公爵为他的国王兄弟订制的、表现圣女阿涅斯殉道的精美嵌珐琅金杯（1380年左右，伦敦，大不列颠博物馆），豪奢而富丽堂皇，线条流畅，色泽明丽，人物飘飘欲仙，局部细节风景秀丽，雅致之极，已经出现了国际性哥特式风格的一些特征。

意大利与哥特艺术

将“哥特式”一词跟意大利艺术的任何一个时期联系在一起都可能显得有些不合时宜，尤其是看到14世纪就开始出

列日的让
(Jean de liège)
国王查理四世（1324–1328年在位）*和王后埃夫勒的让娜*（1371年去世）*的带有内脏的墓葬卧像*
源自莫布伊松教堂，大理石，1370–1372年（巴黎，卢浮宫博物馆）。中世纪的习俗是在王公贵族去世之后，区分身体、内脏与心脏，每个都可以有一个单独的墓穴。国王与王后的身体葬在圣德尼，他们的心脏葬在巴黎的传教会与小兄弟会教堂，内脏则葬在莫布伊松教堂。
摄影：H. Josse
©Larbor/T



让·普赛尔



《埃夫勒的让娜的日课经》、*《逮捕基督》*和*《天神报喜》*
高度：9cm，1325—1328年（纽约，克洛阿斯特收藏品，大都会美术馆）。
摄影：© 大都会美术馆／T

第一次出现让·普赛尔的名字，是在巴黎的圣雅克医院公会的结算清单中（1319—1324年），因为他为公会刻了大印章而得到报酬。1323—1326年，他为*《美丽城的日课经》*（后来归属于国王查理五世，国立图书馆）以及由一位英国籍圣书抄写者罗伯特·德·比林（Robert de Billying）在巴黎手写的圣经（国立图书馆）做了插图。

在1325—1328年，他完成杰作*《埃夫勒的让娜的日课经》*，后来被查理五世收藏，又转手到他的兄弟贝里公爵那里。围绕着这三部确定的作品，其它一些手稿也被认为是他的手笔，大多数是为王室与王公大臣们制作的。

让·普赛尔将他的先驱们（腓力四世统治下的欧诺雷大师）开创的浮雕感更加细致化，借助于色彩变化的微妙或单色画的纯正，以及素描的自由。他也喜欢在边缘加上一些异想天开的、好笑的小场景。

更为重要的，他是第一个将法国式的优雅形式跟意大利，尤其是锡耶纳的绘画艺术的发现（即深度与三维空间）进行结合的人。在短短的创作生涯中（他死于1334年），让·普赛尔改变了法国精装书艺术。

王室对他作品的赞赏，他死后的荣耀以及因为许多追随者而一直持续到世纪末的普赛尔流派的强大（最杰出的追随者是活跃于1335—1380年的让·勒诺瓦尔），表明让·普赛尔在14世纪艺术中的杰出地位。

现的绘画中已经昭示了文艺复兴的革命。然而，米兰穹顶上小塔楼尖尖的倾面形式，嵌镶大型后屏画的镀金木框，以及在维罗纳的斯卡里杰（Scaliger）墓上成桂冠形的、薄薄的花边饰石雕都完全属于哥特艺术。

最初的哥特形式是引入建筑中的，特别是由西都教会成员在12世纪和13世纪初引入，如在福萨诺瓦（Fossanova）和卡萨玛里（Casamari），都是照丰特奈教堂的模式建在远离城区的地方教堂，那里使用了由法国传入的交叉穹隆的拱顶。这一类型的教堂在基本结构上依然是罗曼式的，体现在13世纪期间盛行于多明我教的建筑中，特别是成立于1209年的方济各会的建筑中。阿西西的弗朗索瓦大教堂开工于1228年，即在圣弗朗索瓦死去两年之后（同一年，他被封为圣人），并在1253年被祝圣。教堂的上方还跟西都的模式相近，跟同时代的法国建筑完全不同。平面图比较简单，只有一个正殿，整体结构上不给人高耸垂直的感觉，节奏因覆盖墙面的壁画而显得水平，墙上只开出小小的窗洞。外部根本没有拱扶垛，而是坚固的圆柱形扶墙垛，在正殿的穹隆落脚处加强整堵墙的坚固性。

在意大利的多明我与方济各教会的建筑一直保持这种内部立面结构上的简洁性，高度也适中，并在外部一般都不用拱扶垛。如建于1246年的佛罗伦萨的多明我教堂新圣母院，以及方济各教会的圣克罗齐教堂，建于1285–1326年，其正殿直到14世纪中期才完工。这一类的建筑，特别属于化缘修会，整个14世纪都可以在那不勒斯，（如王后圣母玛丽亚教堂、圣奇阿拉教堂）和威尼斯的（光荣圣母玛丽亚教堂）看到。

在13世纪下半叶的托斯卡纳雕刻艺术中，相反地表现出法国哥特艺术的决定性影响。13世纪上半叶，意大利的南方在西西里国王腓特烈二世（1192–1250年）的统治期间，在政治与艺术上都得到了一种复兴。腓特烈二世后来成了德国皇帝（1220–1250年在位）。当时的政治艺术都向古代回归。在托斯卡纳，尼古拉·比萨诺在1260年建造了比萨教堂的祭台座，1268年，又建造了锡耶纳教堂的祭台椅，当时有他的儿子乔瓦尼以及阿尔诺尔夫·迪·康比欧的合作，同时他也在腓特烈时期的文艺复兴的古代



乔瓦尼·比萨诺
(Giovanni Pisano)
《怀抱圣婴的圣母》
帕多瓦的斯克洛维尼小教堂。跟比萨的象牙雕刻的圣母（1299年）一样，这个塑像虽然没有象牙雕像那样明显地受法国艺术的影响，但也有所反映，特别是巴黎风格对意大利雕刻家的影响。
摄影：©Tirus/T



乔瓦尼·比萨诺
(Giovanni Pisano)
圣安德烈阿·德·皮斯托亚教堂内的主教座
1298–1301 年。
摄影：Scala © Larbor/T

潮流中吸取灵感。然而，动作与姿态表现出自然主义；在某些人物的装饰中引入的呈角状与尖状的褶皱表现出西方哥特式艺术；同样三叶饰的拱尖带线脚装饰，将由狮子支撑着的柱子连在一起，从而支撑住整体，这是罗曼式的影响。古代传统与罗曼艺术相结合，加上新引入的哥特式影响，开创了意大利风格革命的先河。

在皮斯托亚教堂的主教座雕刻板上（1301 年完成），乔瓦尼·比萨诺——尼古拉的儿子，在其父戏剧化的风格中，更多地引入了法国模式的自然主义与宏伟性，特别是 13 世纪中期的巴黎模式。他在 1295 年为比萨的穹顶雕刻的怀抱圣婴的圣母象牙雕刻，完全吸取巴黎圣母院北耳堂的圣母和王家圣礼拜堂的象牙雕圣母的灵感，所以有人做出了乔瓦尼去法国旅行过一次的猜测。阿尔诺尔夫·迪·康比欧也将尼古拉·比萨诺的发明发扬光大，如原佛罗伦萨大教堂的穹顶正面上的雕刻、《圣女雷巴拉特》和《圣母之死》(大教堂博物馆)。在奥维埃多的布拉耶大主教的墓上（1282 年以后），他开创了一种意大利式的楼层式墓穴，背靠一面墙，上面饰有一个华盖，两个天使拉开华盖的帷幕，露出死者的卧像，上面还有一个怀抱圣婴的圣母，端坐在两个圣人之间。在罗马，覆盖墙外的圣保罗教堂的祭台和特拉斯特维尔的圣塞西利亚教堂祭台的华盖上，他将一种新的哥特式装饰语言运用到一种传统的形式中。

意大利绘画走的路跟法国的哥特式正好相反，因为在法国，壁画与木板画跟彩绘玻璃画和精订书相比，起的作用是非常次要的。在意大利的教堂墙壁上，大面积的墙面被壁画

覆盖，而且一部分从拜占廷继承下来的彩绘木板画一直很有生命力。

跟传统的罗曼－拜占廷传统的彻底决裂，可能是契玛布埃（Cimabue，1272—1302年活跃）在佛罗伦萨进行的绘画探索的结果。与之同时进行绘画探索的还有锡耶纳的杜乔·迪·博宁塞纳（Duccio di Buoninsegna，1278—1318年）。契玛布埃为圣三位一体教堂画的《正面坐着的圣母》（佛罗伦萨，乌菲奇美术馆），其中传统的拜占廷式的天使围着的圣母形象表现出一种新的温柔和人道主义，如细节上的现实主义、姿态的多样化、在人物衣褶和脸上的自然主义表现的尝试。而安置在宝座下的窗内出现的预言家胸像则产生一种前所未有的深度感。

在锡耶纳，由杜乔在1308—1311年完成的《正面坐着的圣母》（大教堂博物馆），身边围着天使与主人，人物衣褶的线条柔和而曲折，显示出一种对哥特式的雅致的追求。在背面，这种柔和的雅致跟基督受难和他的显现等场景中的叙事风格相结合，而作为背景的建筑或者按好几层排出上下的人群则暗示出某种深度感。在下面一个附加的基础上（被称为“祭坛装饰屏下部组画”）原先也有别的绘画，而整体加上了绘制的哥特式的三角楣，因此将古代的木板画变成了有许多因素组成的后屏画。

乔瓦尼·比萨诺
(Giovanni Pisano)
《天神报喜》、《基督降世》和《向牧羊人报喜》
圣安德烈那·德·皮斯托亚教堂内的主教座上的局部。1298—1301年。
摄影：©Scala/T



意大利金银饰工的发明创造



教皇尼古拉四世的圣餐杯
（阿西西，圣弗朗索瓦的珍藏品）。高度：22.4cm。日期未定，是一件创新的作品。它的图像内容源于方济各会灵感，风格融合了托斯卡纳传统和法国影响：在浅浮雕上加半透明珐琅的技术是首次使用。
摄影：Scala/T.

13世纪下半叶出现在雕像艺术中，并随即出现在绘画艺术中的创新，促使金银饰业中出现了一种新的技术。第一个完整的例子是教皇尼古拉四世（1288—1292年在位）送给阿西西的圣餐杯上的圆形塑像，由锡耶纳的金银饰工古齐·迪·玛纳亚制作。这是一种在浅浮雕上加半透明珐琅的技术，即在一个预先已经雕刻好的银质浅浮雕上加一层薄薄的着色的玻璃层。照瓦萨里的说法，这是"绘画与雕刻相结合"。这一意大利发明在14世纪的整个欧洲都得到了迅速而蓬勃的发展。在意大利，被认为是东迪诺·迪·格里诺(Tondino di Guerrino)和安德烈阿·里加尔迪（Andrea Rigardi）的作品，卢浮宫博物馆藏的托斯卡纳十字架及弗罗西尼(Frosini)的圣体盒大师的作品，以及托斯卡纳和那不勒斯地区的金银饰工的作品，体现出跟画师、雕刻师们相同的探索、追求与成功。波尔斯纳的珍藏圣体布的圣物匣，是锡耶纳的金银饰工乌戈里诺·迪·维埃里（Ugolino di Vieri）和他的合作者们在1338年制作的，代表了这一技术的最高水平。

这一技术在14世纪的头几年就传入了西班牙、莱茵公国、阿维尼翁、英国和法国（《埃夫勒的让娜的圣母》，1339年前）。从14世纪中期开始，在巴黎的金银饰品业中，出现了一种前所未有的完善。浅红色的珐琅色泽光亮，纯净，半透明，是只能用在金子上的绝活。一位金银饰工，让·勒·布拉里埃（Jean Le Braelier），在1352年因用两颗"浅红色"的精致珐琅制成的金质玫瑰而获酬金，这是历史资料中第一次提到这一精湛的艺术。安茹的路易（1379年前）的镜饰以及圣阿涅斯的金杯（1380年左右）都是该艺术中的杰作。



波尔斯纳（Bolsena）的珍藏"圣体布"的圣物匣
高度：1.39m（奥尔维埃托大教堂）。这一圣物匣是为放置"圣体布"而制作的。"圣体布"上有几滴基督的血，是从波尔斯纳奇迹中的"圣体布"上承传下来的（1264年）。它的形式让人想起同时代的建筑，如奥尔维埃托的大教堂正面。圣物匣正面表现"圣体布"故事的各个片断以及基督受难故事的各个场景，支座上表现基督童年的场景。
摄影：©Scala/T.

乔托时代

从14世纪初起，意大利的“哥特式”艺术得到了最完善的表达。在托斯卡纳发展起了最为独特的建筑，罗曼的传统



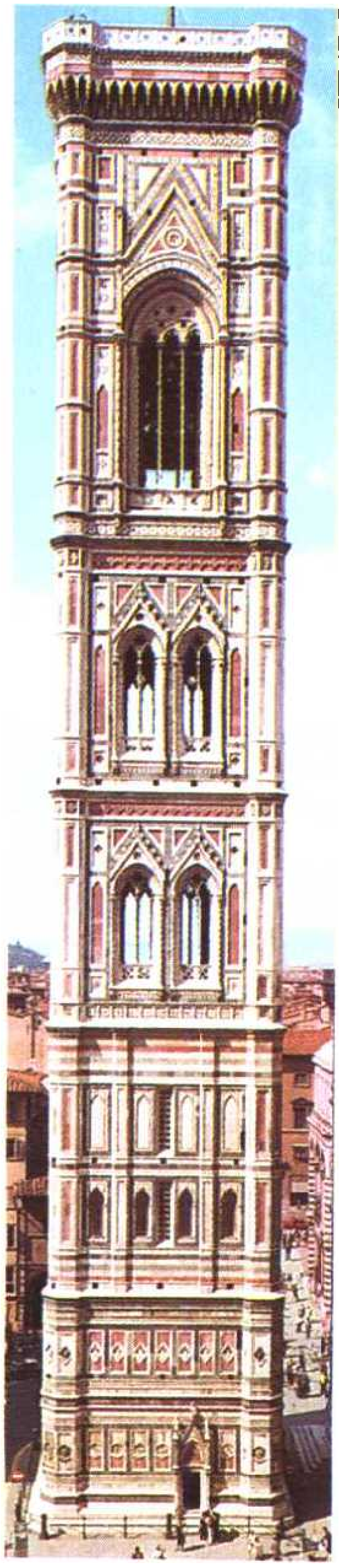


杜乔·迪·博宁塞纳
(Duccio di Buonin-segna)
《基督下到灵薄狱》、《不要碰我》
锡耶纳的大教堂的基督荣光系列，1308-1311年，两幅背面木板画的局部（锡耶纳，大教堂博物馆）。
摄影：Scala ©Larbor/T

躲到了一种哥特式装饰语言之后，主要运用在教堂正面上。锡耶纳大教堂是从13世纪中期开始建造的，一直延续到下一世纪才完工。墙面是黑白相间，符合罗曼传统，耳堂与正殿交接处的拱顶在外面看高高鼓起，也是罗曼式传统特征。正殿上覆盖着鼓起的穹隆，从外面看没有拱扶垛。正面由乔瓦尼·比萨诺从1284年开始主建，一直到14世纪才建完。它使用了许多哥特式装饰的因素，如大门楣、小塔楼、小钟、拱廊、挂钩和四叶饰。在奥尔维埃托的大教堂正面，装饰的堆积打破了全拱三门窗以及罩住整个正面中楣的古典节奏，而又不完全取消它，此教堂是在14世纪第三个二十五年内建的。

比萨的荆冠圣母（Santa Maria della Spina）教堂是从1323年起建造的，上饰小塔楼，就像是一件金银饰器放大以后形成的。它更清楚地显示出意大利建筑师对哥特式优雅装饰的繁复。他们转用到大理石上并跟传统结构混用在一起，

佛罗伦萨
百花圣母玛丽亚教堂的钟楼
1334年起依照乔托的草图而建，由安德烈阿·比萨诺在1337–1343年继续工程（第二与第三层），1360年左右由弗朗切斯科·塔朗蒂（Francesco Talenti）完工。
摄影：©Scala/T





锡耶纳
公共宫
1250年后开工，后来根据画家利波·梅米(Lippo memmi)的图纸建造了粮食塔之后完工(1338–1348年)。
摄影：©Titus/T

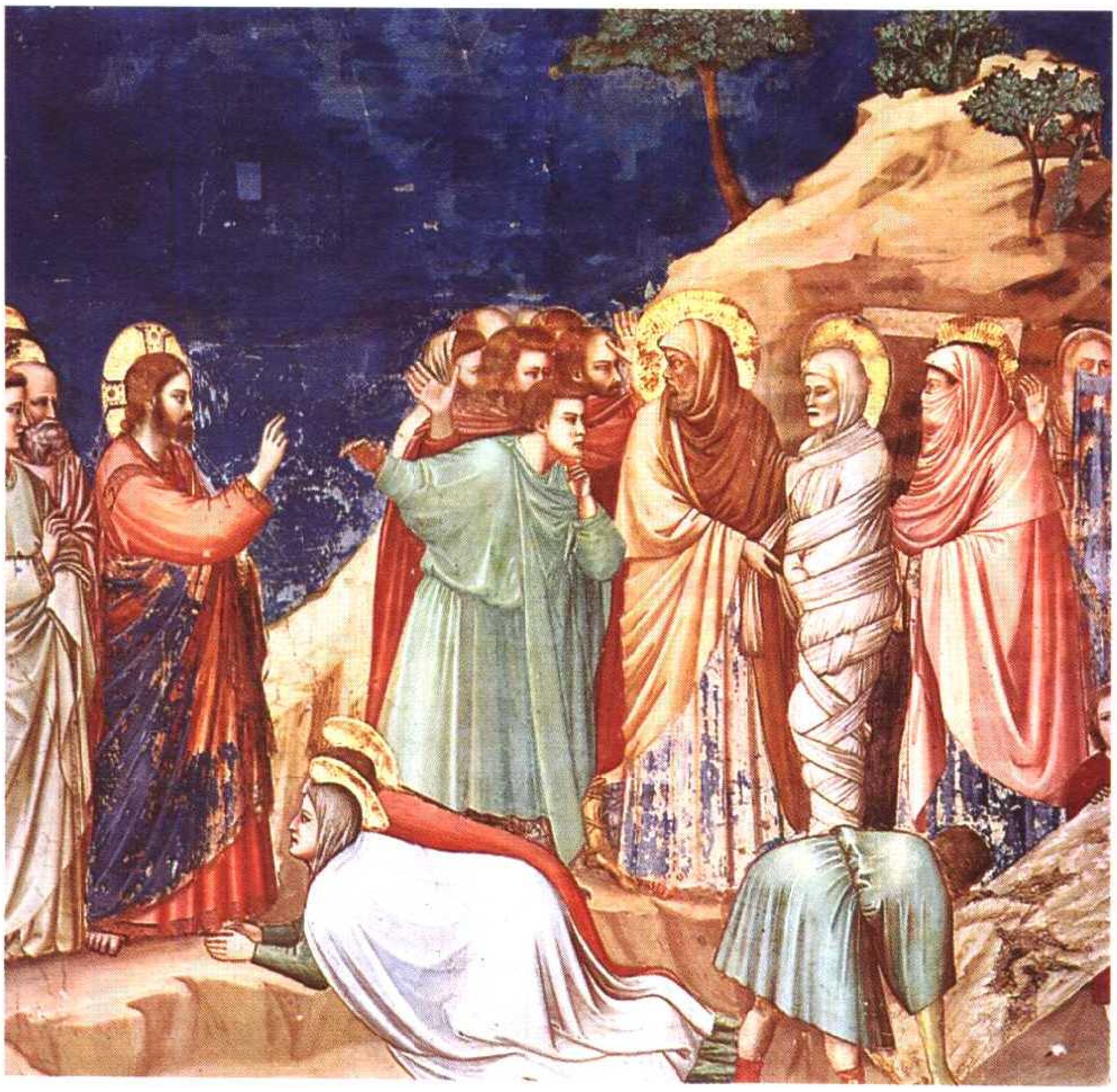


就像乔托在佛罗伦萨绘制钟楼上精致的窗户一样。

意大利民间建筑也在半岛的许多靠河的城市中得到了特别快的发展，那里也体现出在简单的形状上加上哥特式外观的同样做法。在锡耶纳，在广场和公共宫的建筑上或者是威尼斯，支撑总督府的精雕细刻过的哥特式拱廊，从1340年起重新修建。

14世纪佛罗伦萨绘画的发展跟乔托的名字紧紧联系在一起（作品在1301–1337年间相继完成），他将契玛布埃的经验转向对绘画空间的系统性探索以及三维空间的表现，这正是文艺复兴的预兆。在阿西西（他可能是先在那里接受训练，然后才去罗马工作的，并在罗马创作了被毁的《基督降生》），在《圣弗朗索瓦的生平》组画中，他的全体画室人员都参加了绘制。在其它各组大型的壁画中，如帕多瓦的阿雷纳教堂，1305

左页大图：
奥尔维埃托大教堂的正面
1309–1369年。
摄影：©Scala/T



乔托
(Giotto)
《拉撒路的复活》
帕多瓦的阿雷纳的天神报喜的圣母教堂中斯克洛威尼偏祭台上的壁画局部，1305–1307年左右。
摄影：©Marzari，Schio/T

年左右；佛罗伦萨的圣克罗齐大教堂内的佩鲁兹小教堂和巴尔第小教堂，乔托将他的绘画构图只限于叙述的本质因素上。身体有了重量感与体积感，主要靠色彩以及线条的简洁，他将形状缩减到最主要的体积特征上；建筑被分解为简单的体积，好像匣子一般将人物关闭起来，强调了深度感，有时还会出现大胆的透视缩短法。他的木板画作品，如来自奥尼桑蒂家族的《圣母》（佛罗伦萨，乌菲兹美术馆），也使用同样的方法。14世纪的佛罗伦萨画家完全照搬了它，如贝尔纳尔多·达第（Bernardo Daddi，奥桑米歇尔的圣体柜上的《圣母》）、达德欧·伽第（Taddeo Gaddi，佛罗伦萨的巴隆切利小教堂内的《圣母的生平》），或装饰阿西西大教堂内巴里的圣尼古拉偏祭台的“乔托式的大师”。

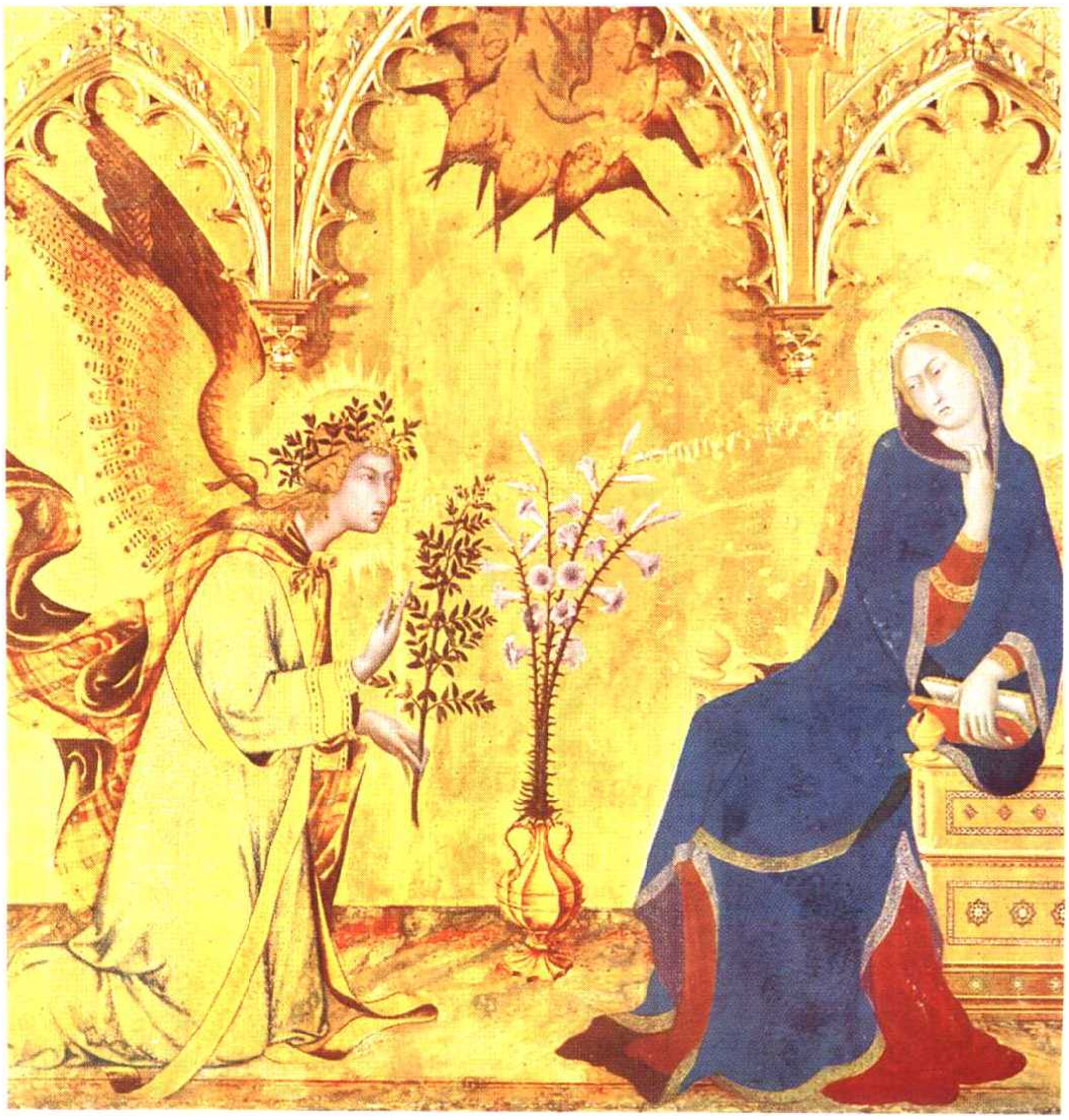
1315年，西蒙·马提尼（Simone Martini）在他的首批资料性作品《正面端坐的圣母》中（公共宫中的壁画），开始了跟乔托平行的研究，但内容完全不同。他的构图采用了杜乔的《正面端坐的圣母》中的构图，形式的轻盈、色彩的细微、人物姿态的娉婷优雅以及在细节上的准确，显示出对哥特式柔和的一种确定的敏感性。他具有想像力的瑰丽的诗意在《天神报喜》（乌菲兹美术馆）中更为明显，这是他与姐夫利波·梅米（Lippo Memmi）一起合作完成的（1333年），背景中的金色增强了圣母姿态的雅致。罗朗泽蒂两兄弟（Lorenzetti）——安布罗焦和皮耶特罗（1319–1348年活跃于锡耶纳），将中世纪传统跟哥特式观察细微的现实主义结合起来，创作出《好政府与坏政府的寓言》，装饰公共宫（1338–1339年）。很快，保罗·委纳西阿诺（Paolo Veneziano）将

托斯卡纳的绘画创新带到了里米尼(Rimini)、波伦亚和威尼斯(《圣母戴上桂冠》, 1350—1360年左右，美术学院博物馆)，使之逐渐与地方性的传统相结合。

14世纪上半叶的雕像也在托斯卡纳地区经历了与绘画相同的变化。提诺·迪·卡麦诺（Tino di Camaino，1306—1339年活跃）跟乔托一样简化了形状，显示出一种庄严性，如比萨的神圣广场的亨利七世墓（1315年），锡耶纳大教堂的大主教佩特洛尼（Petroni）墓（1318年）。

1330年，安德雷阿·比萨诺在源自法国的四叶饰中创作出施洗者圣约翰的生平场景，画在佛罗伦萨圣洗堂的头几道铜质大门上，而且跟乔托合作，并将他的创新运用到大理石上去，雕刻在钟楼的下半部分。

一般认为，1310—1330年建造奥尔维埃托大教堂的建筑师洛朗佐·麦塔尼（Lorenzo Maitani)，也是该教堂正面的大理石拱脚柱上浮雕的作者。浮雕表现的内容为旧约与新约圣经，包括创世纪与最后的审判。在这些浮雕里，古代模式自然存在，表现在檐饰的构图上；乔瓦尼·比萨诺具有表现力的强有力的线条也有所体现；而人物的衣褶又是哥特式的。这三者结合在一起，产生一种令人惊叹的抒情性。托斯卡纳



西蒙·马提尼
(Simone Martini)
《天神报喜》
与利波·梅米合作，1333年(佛罗伦萨，乌菲兹美术馆)。
摄影：©Giraudon/T



安布罗焦·洛朗泽蒂
(Ambrogio Lorenzetti)
《好政府与坏政府的寓言》
锡耶纳的公共宫内壁画，1338—1339年，局部。
摄影：©Scala/T

尼诺·比萨诺
(Nino Pisano, Madonna)
《哺乳圣母》
1365年左右，比萨，荆冠圣母教堂。
摄影：©Scala

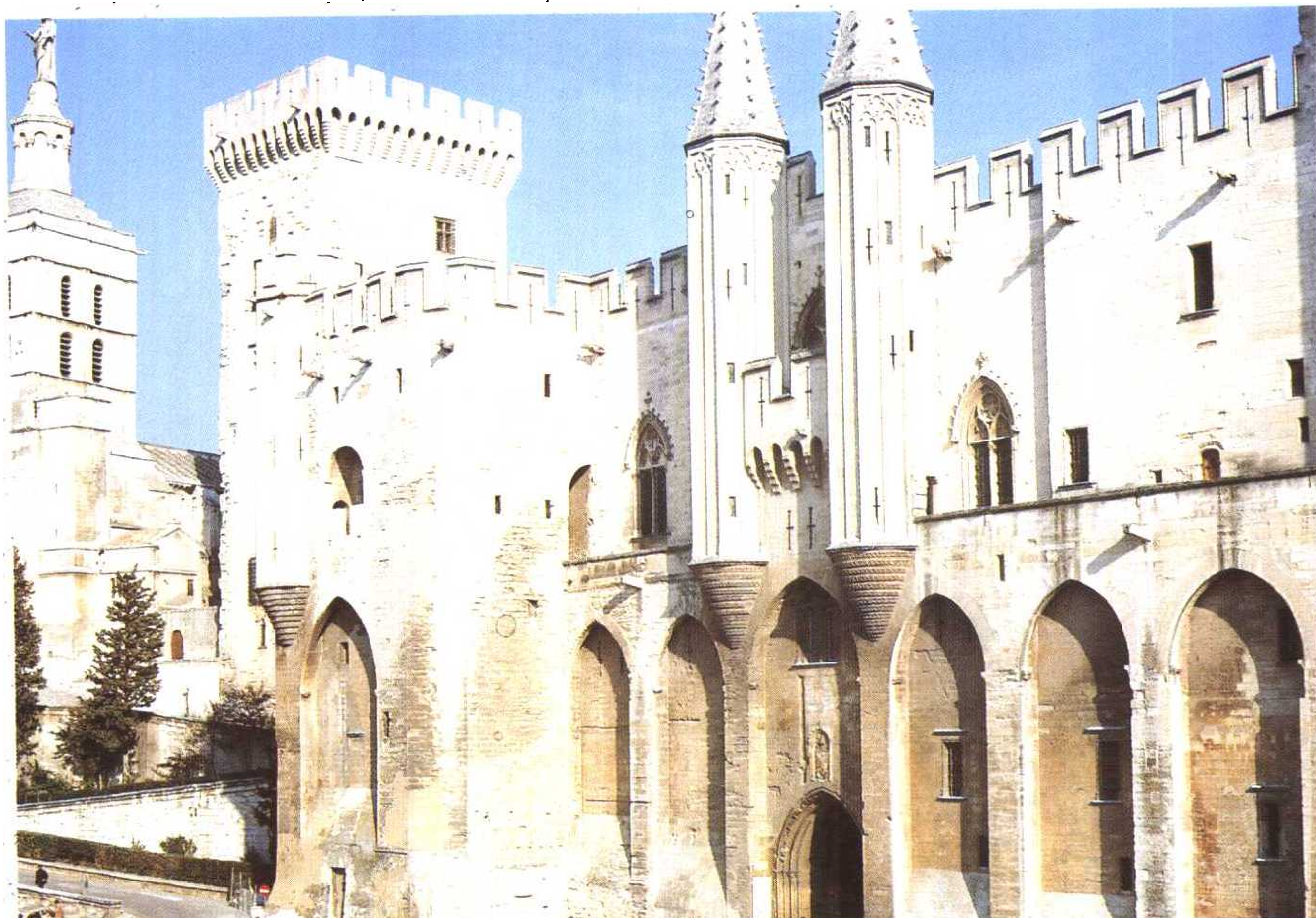


的艺术很快就遍布意大利北部。在维罗纳，它影响了冈比奥纳的乔瓦尼（Giovanni de Campione），也就是斯卡里杰墓的作者；在南方的那不勒斯，受其影响的提诺·迪·卡麦诺为圣奇阿拉教堂的王家墓穴工作。

1348年由大鼠疫而造成欧洲艺术的中断在意大利犹为明显。14世纪下半叶，建筑师、画家、雕刻师和金银饰工们继续传播上半个世纪出现的创新，传播的节奏明显减慢，而且没有添加任何新的因素，如塔朗蒂（Talenti）在佛罗伦萨（1357年大教堂正殿的头期工程，钟塔的完工）、阿尼奥洛·伽第（圣克罗齐教堂内的《圣十字架传说》壁画）、安德烈阿·奥尔卡尼亚（Andrea Orcagna，奥尔桑米歇尔的圣体柜，1348—1359年）。

有一位艺术家超越了这一意大利艺术的停滞时代，即尼诺（卒于1368年），安德烈安·比萨诺的儿子，是比萨的荆冠圣母教堂内《哺乳圣母》的作者（1365年左右）。其人物衣褶的曲折感，人物的柔和与宽大，是对14世纪第二个25年内巴黎风格的一种回应，如圣德尼的珍品收藏中埃夫勒的让娜的金银质圣母。但是尼诺·比萨诺的圣母的脸则显示出完全属于意大利的相当古典的传统。这种传统总是那么近，那么确切地被感受到，随时都可能重新出现。

阿维尼翁



阿维尼翁，教皇宫
1334–1360年，后面是圣母大教堂，罗曼式建筑。教皇宫建造于本尼狄克十二世时期（1334–1342年在位）。首先建的是"老宫殿"，由总工头彼埃尔·普瓦松主持建造。"新宫殿"位于老宫殿东侧，由让·德·卢布里埃尔为克雷芒六世（1342–1352年在位）建造。老宫殿宏伟但有些死板，新宫殿则相反，在形式上十分细腻。
摄影：©Dagli Orti

克雷芒五世任教皇期间（1305–1314年），这位来自法国的教皇面对罗马的不安全性，决定将教廷迁移至阿维尼翁，在那里相继有六个法国教皇任职。1376年，格列高利十一世决定将圣座搬回罗马。他于1378年死于罗马，于是产生了大分裂。有些大主教，其中大多数是法国人，分裂出来，拥戴一个阿维尼翁的教皇，与罗马教皇相对立。

位于法国与意大利之间的阿维尼翁是欧洲哥特艺术的中心之一。

14世纪阿维尼翁的建筑与雕塑属于法国哥特式。教皇宫成为法国14世纪保留下来的宫殿式建筑的最好范例。

法国雕刻家对宫殿进行了装饰，并雕刻了教皇的坟墓。他们的名字通过史料记载而流传下来，如彼埃尔·波伊（Pierre Boye），1313–1351年活跃于巴黎与阿维尼翁；彼埃尔·莫莱尔，1370–1402年活跃于芒德（Mende）、里昂和阿维尼翁；巴特雷米·卡威利埃（Barthelemy Cavellier），生于普瓦捷，1389年死于阿维尼翁，他是少有的几个我们现在仍能看到确定作品的雕刻家之一，如教皇卡巴索尔（Cabassole）墓的遗迹，阿维尼翁小教皇宫。

相反，阿维尼翁的绘画相当大一部分来源于意大利。从1336年起，西蒙·马提尼到了阿维尼翁，他的姐夫利波·梅米可能也随他而来。1344年，他死于阿维尼翁。他是多姆的圣母大教堂天窗上壁画的作者（后遗失，在宫中有摹作存放）。

圣乔治的《药典》的大师，是为大主教斯特芬耐里奇工作的，他也是一位在阿维尼翁工作的意大利人。在克雷芒六世统治期间，玛德欧·戈瓦耐蒂·德·维特尔布跟他的合作者们一道绘制了圣马提雅尔教堂的偏祭台（1344–1346年）、红衣主教会议偏祭台（1346–1348）以及大法庭的偏祭台（1352–1353年）。即使"麋鹿厅"中的世俗壁画（1343年），也是"用意大利的语言表达了一种法国的思想"（米歇米·拉克洛特语）。

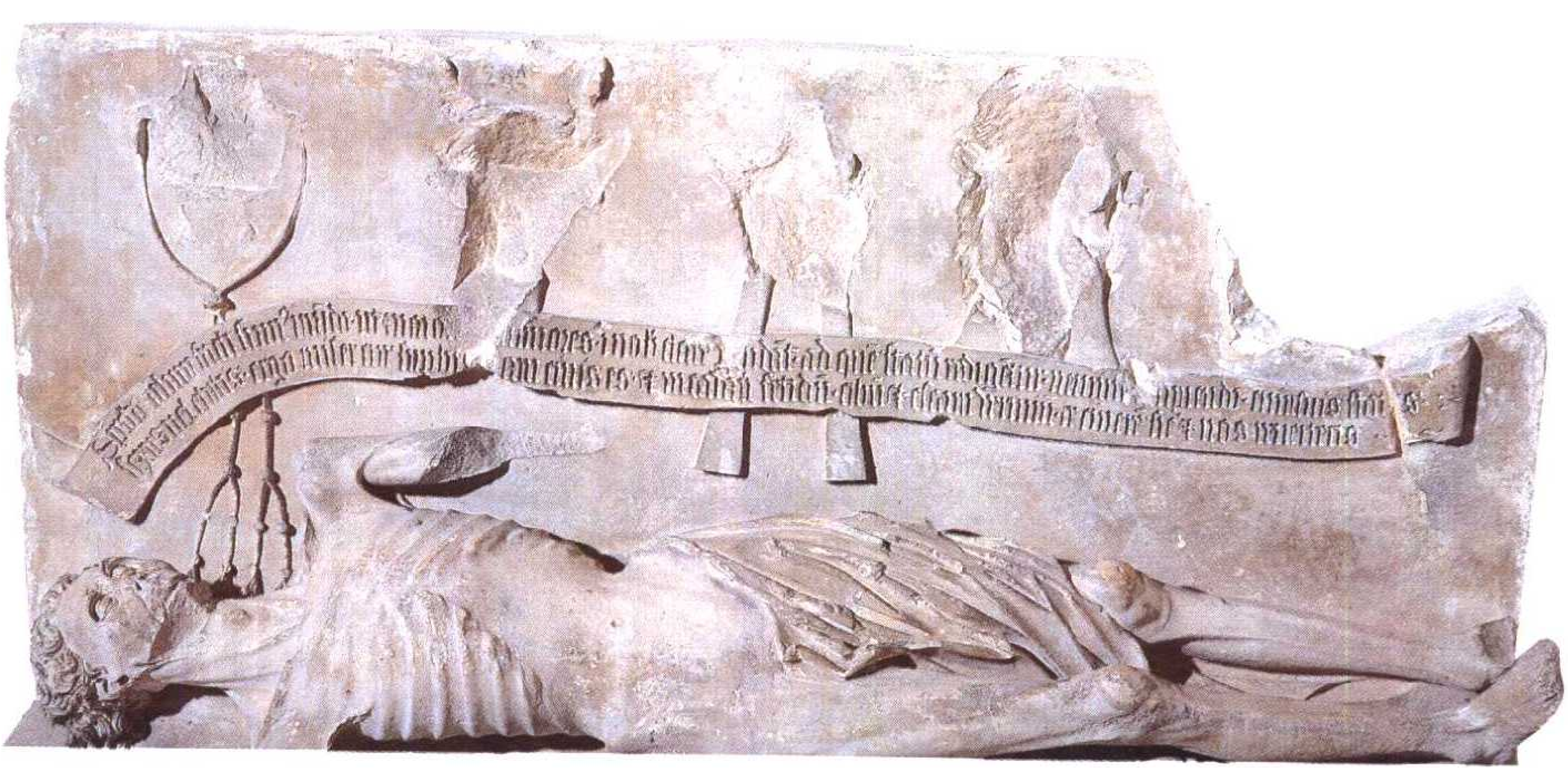
在阿维尼翁，其它影响也同时存在。莱茵公国、西班牙或者更远，因为教廷采取的是一种国际主义，这种国际主义已经在某些方面预示了1400年左右的国际性哥特式艺术的特征。

国际性的哥特艺术

不管是被无条件的采纳，还是在略加改变后接受，亦或是在加以发挥后重新组合，总之，哥特艺术在13、14世纪征服了整个欧洲，1400年左右，所有的区域性差异都消失了，各种不同的艺术流派融合成了一种“国际性”的哥特式风格。就在此不久，意大利出现了文艺复兴的最初迹象，而在欧洲的其它地方，则盛行了哥特式的最后一种样式，即“火焰式”哥特风格。

15世纪末期，在整个欧洲，王公、王室骤然增多。在法国，查理六世的叔舅们，包括安茹的公爵、贝里的公爵以及勃艮第的公爵，每个人都拥有他的王室，分别位于昂热、第戎和布尔日。在意大利的北部，大资产阶级家庭变成了王公，如米兰的维斯孔蒂和佛罗伦萨的美第奇家族。在日尔曼帝国，由金色敕书在1354年册封的七位选帝侯身边也组织起了由贤达组成的宫廷，而皇帝本人则留在布拉格。这些王室与宫廷都是由来自各个国家的人组成的，各个王族之间的交流与联姻现象很多。巴黎的声望越来越高，艺术家的流动性越来越大，应王公们的订作而四处游走，这一切都促进了趣味与风格的统一。

从这一角度来看，雕刻师安德烈·波纳沃（André Beauneveu)的生涯是最有代表性的。他生于瓦朗谢讷，1364年到达巴黎，服务于查理五世，为圣德尼教堂创作了国王去世后的墓葬卧像。而后，按弗洛瓦萨尔（Froissart）的说法，他去了英国。1372年，他在梅赫伦和图尔奈工作，然后又为佛



让·德·拉格朗日的僵尸像
源自曾位于阿维尼翁的圣马提雅尔大教堂的大型墓穴，1400年左右（阿维尼翁，小王宫博物馆）。
摄影：A. Guerrand
© 小王宫博物馆。

兰德斯伯爵玛尔的路易服务。佛兰德斯伯爵于1384年去世之后，他进了贝里公爵在布尔日的作坊，为公爵教堂雕刻了预言家们的塑像，主管伊埃夫勒尔河畔的梅恩（Mehun-sur-Yèvre）的雕刻与绘画班子，而且可能也去了普瓦捷工作。在贝里的王室中，他见到了公爵非常丰富的收藏，从而熟悉了意大利和佛兰德斯的精装书籍技巧，并从1386年起为贝里公爵的圣诗篇创作了表现预言家和使徒的二十四幅单灰色画（国立图书馆）。

国际性哥特式风格也是14世纪各种不同风格流派的成熟表现。被战争与鼠疫破坏的欧洲，因教廷在1378年开始的分裂，而变得更加动荡不安。这时候的王公们躲到一种骑士式的理想中，既充满梦想又十分雅致，眷恋从前的那种追求优雅的风格。在细节上，悖论式地添加了现实主义因素，或者因为死亡的无处不在以及痛苦而强化一种或多或少有些悲怆的表达手段，例如当时已经开始流行的骷髅舞。另外，对富丽堂皇的奢华以及疯狂的追求构成了最后的躲避形式，与日常的悲惨形成鲜明的对比。

这种“哥特式的疯狂”占据了整个欧洲，最好的例子就是国王的大臣——拉格朗日的大主教的墓葬雕刻艺术和奢华的墓穴（当时保存于阿维尼翁的圣马提雅尔教堂[St-Martial]）。这个墓有15米高，是中世纪最大的墓，有八层，石质上覆华盖。毫无肉质的“僵尸感”，因死亡而变得僵直，带有残酷的现实主义，上面还有死者卧像，是对死者理想化的平静的画像表现。另有“卫道团体”和圣母生平的一些故事场景，而且在每个楼层上，出现国王查理五世、他的儿子们以及由一位圣人代表的主教本人。

在建筑领域，围绕着建立米兰大教堂的争辨非常能说明问题。1386年，这个计划由让·加雷阿斯·维斯孔蒂委托给一名意大利人——西蒙·达·奥尔斯尼戈。1390年，法国人尼古拉·德·波拿文都拉和德国人汉斯·帕尔勒（Hans Parler）先后加入了建造。很快法国人让·米尼欧（Jean Mignot）和德国人玛登·盖特纳（Madern Gertener）（其中这位法国人被请去修复沙特尔大教堂的北部钟楼）也加入了技术与风格上的争论，这一争论直到1401年才结束，最后根据一个折中的计划进行了头期工程。

在布拉格，圣吉大教堂由阿拉斯的玛提厄（Matthieu d'Arras）根据一个法国模式开始建造。1356年，一位来自德



摩西之井，尚默尔修道院的耶稣受难像的基座
1396—1405年（第戎，尚默尔医院）。
摄影：© Dagli Orti

克劳斯·斯吕特生于荷兰的哈勒姆，1380年起，成为布鲁塞尔的雕刻工。1384年起，他为勃艮第的公爵服务，进入雕刻师玛尔维尔的让（Jean de Marville）的工作室，并在1389年掌管该工作室。在他去世前不久（1405年底），将工作室传给了他的侄子——威尔夫的克劳斯（Claus de Werve）。

斯吕特在第戎的尚默尔修道院的工地上起了相当大的作用。这是安放公爵墓穴的地方，教堂大门（1390—1393年）和腓力二世的墓（由威尔夫的克劳斯在1410年左右完成）。斯吕特打破了传统的将哭泣者刻在灵柩上的做法，让他们在细腻的雪花石膏石的廊柱下自由地活动。从1396年起，斯吕特特别为"摩西之井"工作，这是一个巨大的耶稣受难像，下面由六个预言家支撑，耸立在沙特尔的大隐修院的喷泉之中。画家让·玛鲁埃尔和镀金工匠科隆的赫尔将整个作品上了色。预言家们神态自然，衣褶刀法有力，显示出前所未见的雄浑，对勃艮第雕刻艺术后来的发展产生了极大的影响。

国的建筑师彼得·帕尔勒（Peter Parler）接替了他。他取消了穹顶的扶拱，代之以星形饰；他将线脚一直延伸到地面，中间没有断裂，并在廊楼处用隔墙给祭坛带来节奏感，这些特征都是从英国、法国、斯特拉斯堡或科隆的建筑借用来的。在世纪末，帕尔勒家族的其他成员在德国南部、斯特拉斯堡、奥地利、布拉格和意大利工作。

国际性哥特式风格在几个大艺术中心之间的交流与相互影响，在雕塑的相统一的风格以及共同特征的巨大扩张区域更为明显。肖像艺术得到了很大的发展，出现了康布莱的让（Jean de Cambrai）为布尔日教堂雕制的贝里公爵的死后卧像，以及欧洲另一端的彼得·帕尔勒在布拉格大教堂的廊楼上为自己雕刻的自画像。他还在布拉格雕刻了奥托卡尔一世普雷米斯尔（Ottokar–Premysl）的死后卧像（1377年前），带有表现力丰富的现实主义，被认为是波纳沃雕刻的伊埃勒尔河畔的梅恩教堂内使徒的头的风格（卢浮宫博物馆和布尔日博物馆）。

国际性的哥特式精神也体现在王后——巴伐利亚的伊萨波塑像的优雅风格上（1384–1390年左右，达玛尔丁的吉[Guy de Dammartin]在普瓦捷宫中的大厅上建造的壁炉），以及所谓“漂亮的风格”上，这一风格跟德国、波西米亚或西里西亚（Sylesie）的《美丽的圣母》是同时期的。同一精神在意大利体现在威尼斯的圣马可大教堂中圣像屏上的雕像上，这是由彼埃尔·保罗和雅各贝拉·达尔·玛赛格纳建造的，两位建筑师也在波伦亚、米兰和曼图亚工作。同时也体现在佛罗伦萨圣洗堂北门最古老的场景中。圣洗堂的建造在1401年，是通过建筑比赛评比的，1402–1424年由洛朗佐·吉贝尔完成。在这些场景中，佛罗伦萨哥特风格的最后表现跟文艺复兴时期的最初成果一起出现。在依然非常“哥特式”的基督处于博士们中间的场景上，已经出现一个从14世纪绘画的空间发现中继承过来的建筑背景，而人物衣褶雕刻的流畅、脸部的现实主义与造型感已经表现出与克劳斯·斯吕特（Claus Sluter）一致的探索。

国际性哥特式风格的共同特点经常让现代的艺术史家们遇上无法解决的归属问题。比方说，一个小小的镀金青铜的预言家像，跪姿，以前还握着一个经匣（卢浮宫博物馆），其线条准确，镂刻有力，有时候被认为跟波纳沃为布尔日的圣礼拜堂雕刻的预言家，或者为贝里公爵的圣诗篇所作的单灰色画中的预言家，是出自一个人的手笔。有时候，又认为跟“摩西之井”的使徒是同一风格，也与吉贝尔蒂在佛罗伦萨圣

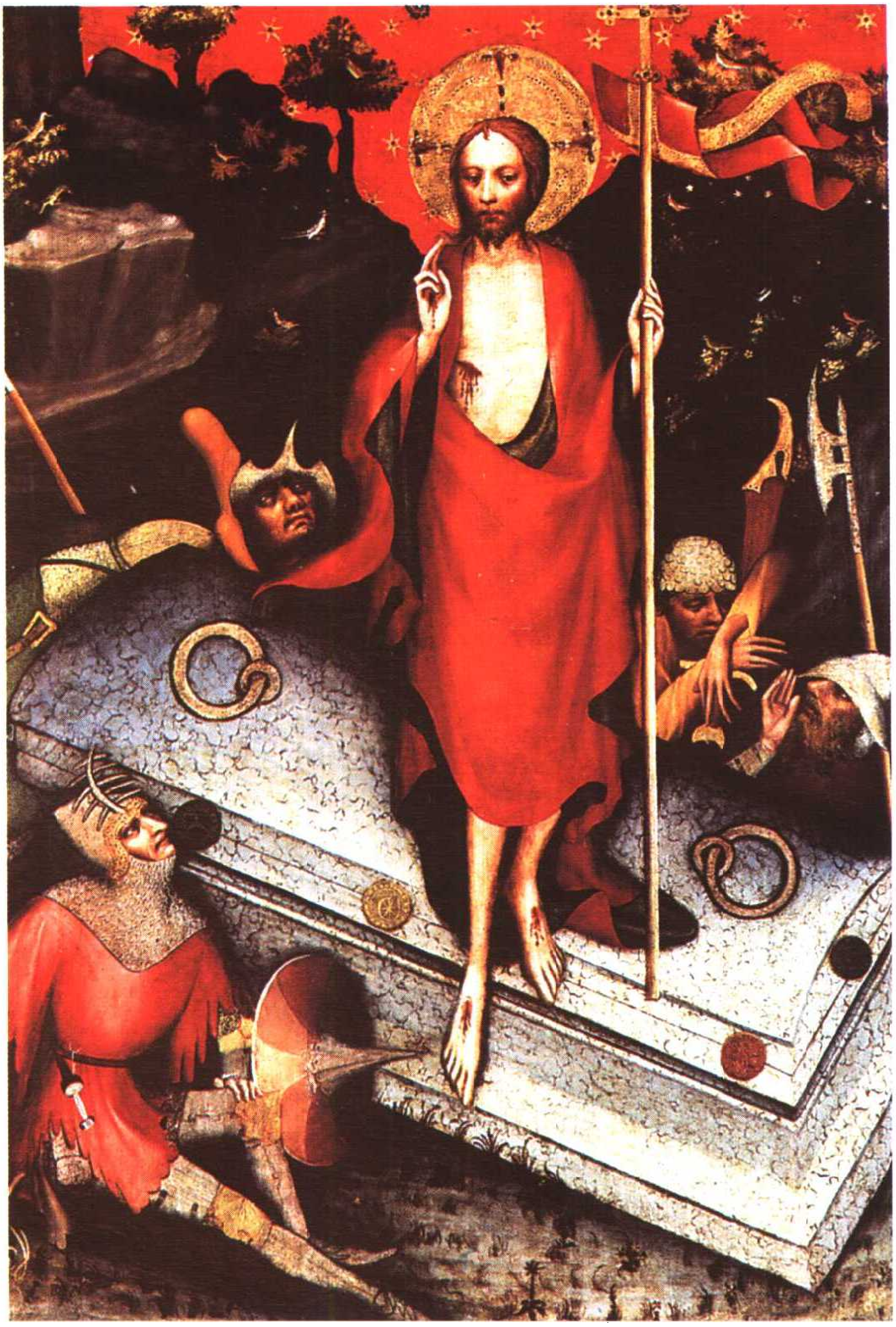


梅尔希奥尔·布洛德拉姆
(melchior Broederlam)
《逃往埃及》
尚默尔修道院的后屏画，1400年左右，右幅画的局部（第戎，美术学院博物馆）。最前景的小池子以及周围的风景产生了一种深度感，跟14世纪意大利的创新有很大关系。从中也可以看到线条的柔和与衣褶的流畅，受到14世纪法国画家追求优雅的影响。而正在仰饮的圣约瑟夫的形象及其细致描绘的衣饰与行李，则属于"佛兰德斯的现实主义"。
摄影：Studio Remy
©Larbor/T

特雷蓬的大师

（维庭戈 [Wittingau]），1378－1427 年，《复活》，特雷蓬的《基督受难》后屏画中的画板。布拉格，1380 年左右（布拉格，国立画廊）。

摄影：布拉格国立画廊 © Larbor/T



洗堂的北大门上围着基督的博士们相比较。今天我们知道了卢浮宫藏的小预言家雕像跟与它配套的克利夫兰（Cleveland）博物馆的雕像都来自圣日尔曼－代－普雷教堂的圣骸匣的底座，当时由三位巴黎金银饰工在1409年制作，而在此以前的各种各样的猜测与归属，都是由于国际性的哥特式风格的统一性而造成的。

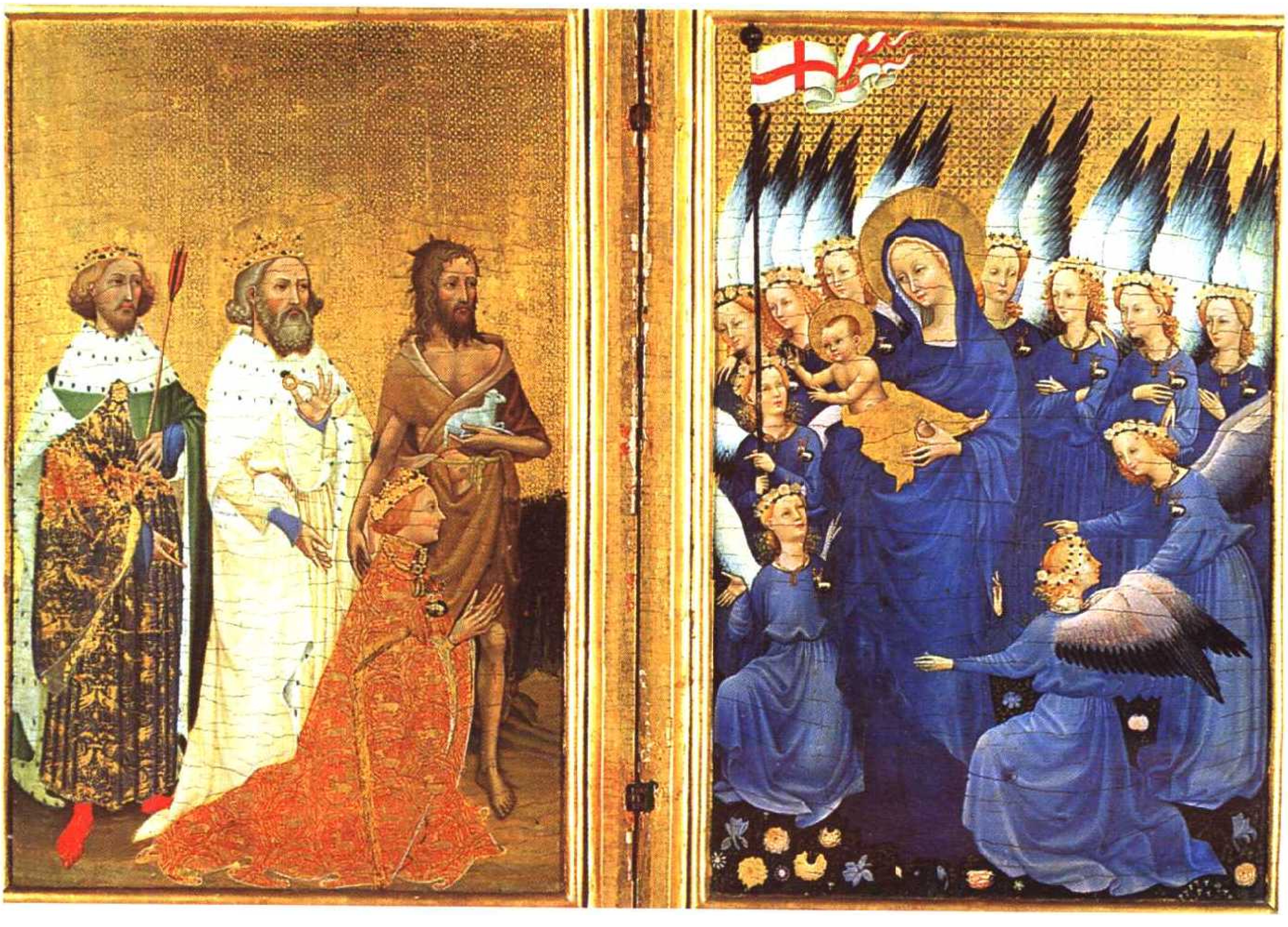
1400 年前后的绘画

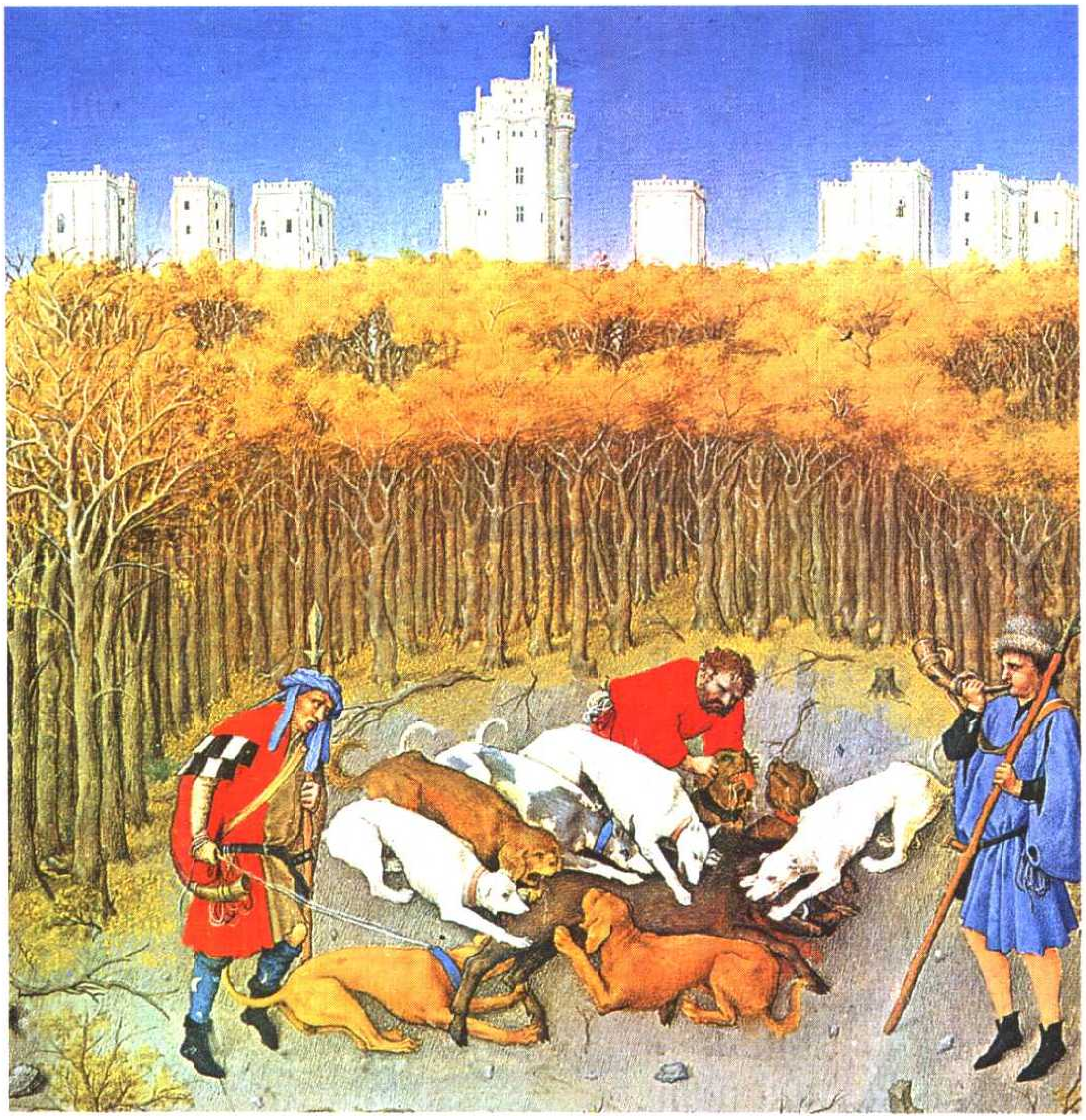
同样的问题也出现在绘画上。在绘画中国际性的哥特式

风格表现为线性节奏的优雅，对描绘性或现实主义细节的关注，以及一种遐想式的精神上的逃避。“特雷蓬的后屏画大师”是一位捷克画家，1380—1390年在布拉格活动，他将法国式的曲折线条跟意大利艺术的空间深度感巧妙地结合到一起。另外还有索埃斯特（Soest）的康拉德，1390—1422年间，他在威斯特伐利亚特别活跃，创作人物用细致而贵族式的表现手法，如表现圣保罗的画板（慕尼黑），源自一个居住在多特蒙德的家庭的可携式祭台。慕尼黑的“维罗尼卡的大师”（科隆的圣塞弗兰教堂的画板）用的笔触非常细致，笔调清纯，将维罗尼卡温柔而优雅的脸跟基督庄严及痛苦的脸结合到一起。在画板下部的角落上，带有卷发的小天使，脸颊鼓鼓的，神情可爱，具有一种感性的丰满与优雅，可以跟威尔顿（Wilton)联屏画上围绕圣母的天使相媲美。威尔顿的联屏画是在1400年为英国的理查二世绘制的（伦敦，国立画廊）。

法兰克福的“天堂花园的大师”（国立美术学院），很难确定究竟来自莱茵公国的哪个地区。他将圣母与圣人们孤立到一个围着墙的封闭的中世纪花园中，内有各种各样的花卉，其中体现出童话般的诗意和神秘主义，令人想起年青的维罗纳的斯特法诺（Stefano da Verona）创作的《圣母和玫瑰灌木林》，作品的效果仿佛将现实消融了，靠的是线条与色彩

威尔顿双屏画，英国的理查德二世被施洗者圣约翰介绍给圣母。忏悔师爱德华手拿戒指，圣埃德蒙手持着利箭（伦敦，国立画廊）。
摄影，E. Tweedy ©Larbor/T





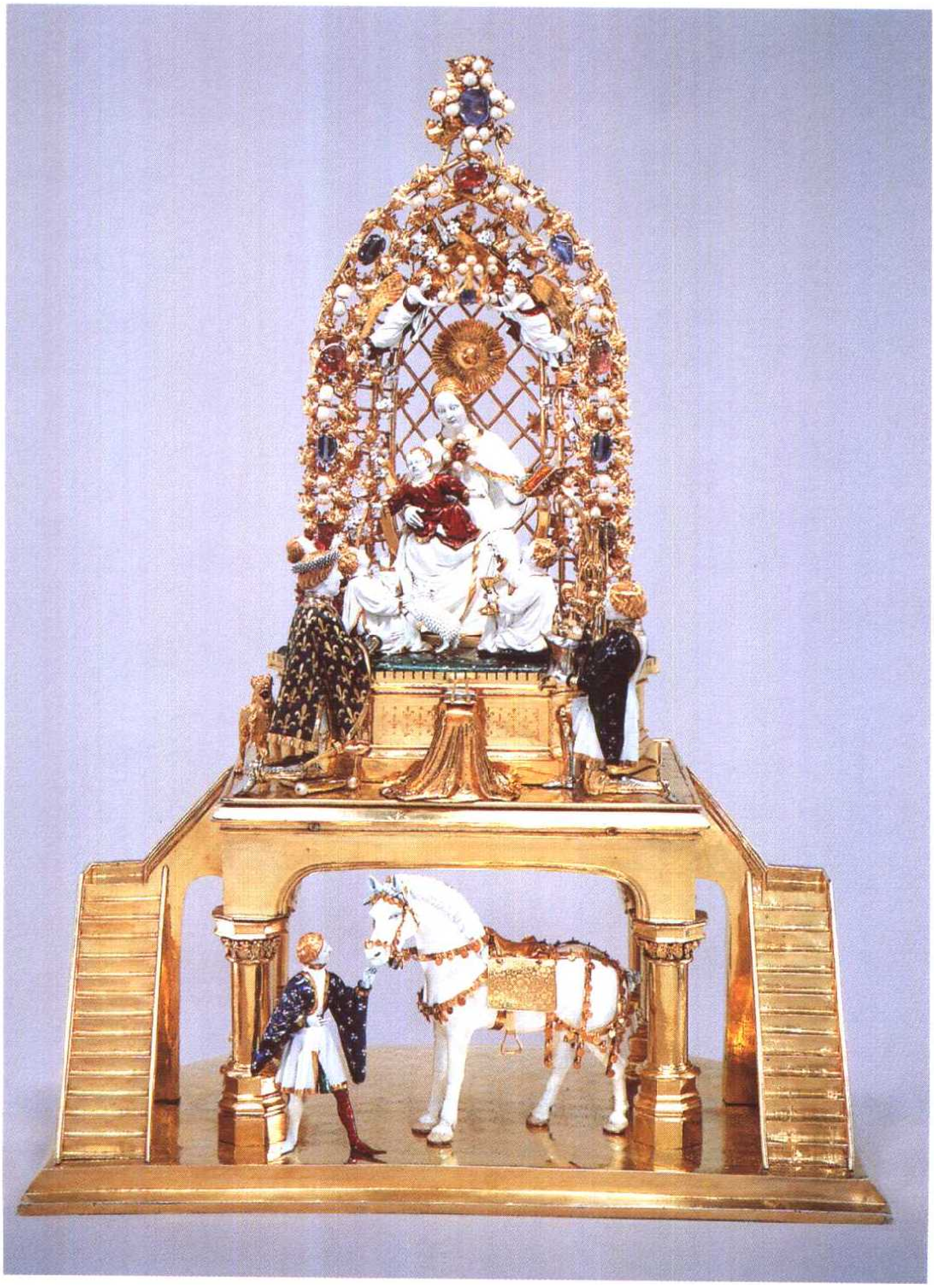
林堡的兄弟
(Les Frères de Limbourg)
*《十二月樊尚森林中的围猎》*出自*《贝里公爵的日课经》*
一幅细密画的细节，1413–1416年（尚蒂伊，孔代博物馆）。背景深处是樊尚城堡。细节的准确性，暗示深度与空间的光线，预示了15世纪佛兰德斯绘画革命。
摄影：© Giraudon/T

微妙的和谐。但是斯特法诺画中的光线要更温暖一些，更适合意大利。1410年，洛朗德·摩纳哥(Lorenzo Monaco)在蒙特奥利维托(Monteoliveto)的后屏画（乌菲兹美术馆）以及《圣母戴上桂冠》(1414年，乌菲兹美术馆)中，除了采用鲜明的色彩，还通过人物衣褶的曲折，脸部表情的丰富和修长的人体，很好地体现了国际性的哥特式风格。而根第勒·达·法布里阿诺（Gentile da Fabriano）的《三王来拜》，1423年画于佛罗伦萨（乌菲兹美术馆），显示出一种世俗的豪华队列的封建式与骑士性的遐想，其风格也还在很大程度上属于国际性的哥特式。

在法国，大部分来自佛兰德斯或荷兰的画家推广了一种国际性哥特式的变体，有时被称为“法兰西——佛兰德斯”式风格，从中可以看到哥特式优雅的法兰西传统、意大利对空间和深度的重视及佛兰德斯绘画对细节描绘的细致。梅尔希奥尔·布洛德拉姆（Melchior Broederlam），1381–1401年在伊普尔工作，是雅克·德·巴尔兹（Jacques de Baerze）为尚默尔（Champmol）的修道院雕刻的后屏上绘画的作者（第戎博物馆），他将形式的流畅与细节的现实主义结合起来，将线条的完美与对空间的把握结合起来。让·玛鲁埃尔（Jean Malouel），佛兰德地区画家，1415年死于第戎，在他圆形巨大的作品《圣母哀子》（卢浮宫博物馆）中表现出对鲜艳色彩的爱好，他还巧妙利用画板曲线的构图，造成一种细腻感及一种笔触的微妙感。这一切都体现出锡耶纳模式和巴黎艺术

的双重烙印。

雅克玛尔·德·赫斯定，以及1404—1416年，著名的林堡的兄弟（保罗·赫尔曼和让·玛鲁埃尔，后者是让·玛鲁埃尔同名同姓的侄子），都为贝里的公爵工作。雅克玛尔·德·赫斯定是一部分《贝里公爵的小日课经》精装书的负责人（国立图书馆），《非常漂亮的日课经》中整页的作者（1400年左右，布鲁塞尔王家图书馆），以及《大日课经》中许多大幅绘画的作者（1409年完成）。正是从《大日课经》中散佚出了一张《扛十字架》的画页，现藏卢浮宫博物馆，上面有明显的锡耶纳影响，特别是西蒙·马提尼的影响，主要可以从空间处理以及人物的好几层排列上看出来；另外还重视细节的雅致，显出一种“北方”的影响，体现在风中的旗帜和前排的两只波美拉尼亚（Poméranie）狗上；同时又有确定的巴黎风格的影响，主要表现在人物动作的优雅上。《贝里公爵的小日课经》（1405—1410年）中的绘画，尤其是《非常丰富的日课经》（1413—1416年，尚蒂伊），出自林堡的兄弟之手，是国际性的哥特式风格细腻的杰作，但也明显的表现出与意大利绘画



的接触，表现在观察的敏锐，叙述感，以及笔触的细致上。另外还有对光线作用的全新理解，光线决定了连续的画面深度，已经预示了凡·爱克的风格革命。

与此同步的是巴黎，“布西戈（Boucicaut)元帅的《日课经》的大师”（巴黎，雅克玛尔-安德烈博物馆），在1405-1410年间活跃。在继承了优雅的传统以及贵族式微妙的素描与绘画之外，他还打开了北方绘画之路，使用了空间透视中光线逐渐减弱的技巧。与此相反的是，“罗昂的《大日课经》大师”（国立图书馆）1410年左右在巴黎、而后在安茹活跃。他对空间与透视问题根本不感兴趣，而更加强调具有悲怆性的现实主义。

一种奢华的艺术

对奢华的爱好体现在14世纪的王公们狂热收藏的珍品中，这些珍品包括各种各样的珠宝、宝石和金银饰品。巴黎的金银饰工们在14世纪的下半叶发展了一种新型的技术，在金质浅浮雕上嵌入珐琅，强调物质材料的珍贵与色泽的鲜艳。这一发明的最早物证是查理五世的权杖（卢浮宫博物馆），上面的百合花以前是用纯白不透明的珐琅“依照自然色”而制成的。这一特别珍贵的技术1400年左右在巴黎得以繁荣，体现在一系列所谓的“珍宝弄器”上，因为它们既是王公们的“珍宝”，又是他们的“玩具”，但流存到今天的非常之少。可以提到的有匈牙利的埃斯泰尔戈姆(Esztergom)的《马提亚一世的耶稣受难像》，是勃艮第的公爵夫人作为1403年的新年礼物赠给腓力二世的。在一个突出的、骷髅状头颅的圆丘上，立着用白色珐琅雕出的基督，钉在饰有珍珠、花叶和水果的十字架上，旁边围着圣母与圣约翰；在下面的搭接处，是一个系在立柱上的基督小塑像，也处于受难状态的痛苦中。

在15世纪初，这一技术在巴黎以外得到发展，但是最精美的作品还是巴黎的，而且没有一件作品可以比得上著名的《小金马》中体现出来的精致的完美。“小金马”制于巴伐利亚的阿尔托丁（Altötting)，是由王后伊莎贝拉作为1404年的新年礼物赠给查理六世的。对奇妙的追求，金子和珐琅的奢华与色彩的绚丽，对叙述与雅致的注重以及骑士式的幻想，使得这件作品成为国际性哥特式风格中最令人难以忘怀的形象之一。

左页：
《小金马》
由王后——巴伐利亚的伊莎贝拉作为1404年的新年礼物赠给查理六世的。金子、镀金的银子、圆雕上的珐琅、珍珠与宝石。高度：62cm。巴黎，1402–1403年（堂区教堂的珍藏品，阿尔托丁，巴伐利亚）。在一个小小的平台上，怀抱圣婴的圣母，旁边有两个孩童，代表圣约翰的童年，坐在一个花架下。花架暗指法兰克福“天堂的大师”或维罗纳的斯特法诺画中封闭的花园。国王与一个抱着他的骑士帽的侍从走上台阶，跪在圣母面前，而在下面的另一个侍从用缰绳牵着国王的马。摄影：© 国立巴伐利亚博物馆，慕尼黑。

中世纪制毯业



*《与独角兽在一起的贵妇人》*挂毯系列中的一部分.*《只能满足我的欲望》*

羊毛与丝绸挂毯。1500年左右(巴黎.克吕尼博物馆)。每一个寓言性的场景(味觉、嗅觉、听觉、触觉、视觉以及最后一个更难辨识的寓言)都发生在一个类似于小山丘的地方,后面是"千朵细花"背景,间杂有许多小动物。

摄影:© RMN/R.G.Ojeda

中世纪挂毯的历史提出了一系列的问题。我们对它的起源几乎一无所知,直到突然出现了昂热美丽无比的大型*《世界末日》*系列故事挂毯。这是在1373—1380年为安茹公爵编织的,是中世纪挂毯的第一个里程碑。

教会与王公们大量收集挂毯(这需要非常昂贵的投资),有时用金银线织成。在文献中留下的清算单中的挂毯数量与面积之大远远超过了平常使用的需要。这是资本积累、交换物品及外交礼品,是国家强大的明显标志,在重大场合被展示在街道上,并随着王公们的行程从一个住所运到另一个宿处。

最近关于制毯业的组织方面的研究表明了一些"大企业主"的作用:巴黎的尼古拉·巴塔耶(Nicolas Bataille),安茹公爵的"室内侍童",正是他向安茹公爵提供了著名的*《世界末日》*挂毯;或者是在15世纪的荷兰,帕斯基埃·格勒尼埃,他是勃艮第的公爵们的供货商;还有布鲁日的阿尔诺菲尼,他们将订货聚集到一起,收集原材料,再把各项工作分配给创作挂毯草图的画家和编织工人作坊,保证存货及最后的成品交易。

巴黎在14世纪的挂毯业中起了推动性的作用。但是,从1421年起,巴黎只剩下两到三个挂毯商,而在布鲁塞尔则有五百多个(1450年左右)。然而不容置疑的是,15世纪期间,佛兰德斯地区和荷兰在挂毯业中占了主要地位。挂毯业成了一种真正的工业;其发展一直到了意大利(费拉拉的佛兰德斯的雅戈默,锡耶纳的阿拉斯的雅凯)。阿拉斯城是这一发展的象征,以编织的精细著名,在意大利成为挂毯的同义词(arazzi)。然而,只

《世界末日》

挂毯，"女人出现在天上"（第三十三场景），羊毛织线，巴黎（？）1373—1380年左右（昂热，《世界末日》画廊，挂毯收藏品）。"在天上还出现了一个奇异的景象：一个身披太阳的女人，足踩月亮，头戴十二颗星辰作为桂冠，出现了……她生出一个男婴，她的儿子被送向上帝，送向神座。"（《启示录》，第十二章，1—5句）摄影：© Giraudon/T.

有很少的史料文字，能让我们确定在图尔耐教堂祭台上的帷幕，以碎叶饰为背景的《圣皮阿特和圣埃勒坦尔》出自1402年的阿拉斯作坊，以及《萨兰的圣阿纳图瓦尔》帷幕（卢浮宫博物馆）出自布鲁日的1502—1506年的作坊。大部分15世纪上半叶的"碎叶纹饰"的挂毯，都被认为是阿拉斯出产的（卢浮宫藏的《心灵的奉献》挂毯），然而它们并非所有都出自阿拉斯，因为当时的风格以及作坊技巧的传播非常容易。

同样，1500年左右，布鲁塞尔发明了一种强烈而奢华的风格，这种风格成为16世纪头二十五年内挂毯的特征（《最后的审判》挂毯，卢浮宫博物馆），但实际上，这种风格一直发展到整个荷兰。

挂毯同时也是画家们的艺术，因为是他们创作了最初的图样。有时容易确定一幅挂毯上的画作来自什么艺术背景，而难以确定它是在哪里编织的。例如为巴黎的尼古拉·巴塔耶提供昂热的《世界末日》图样的布鲁日的海纳金（Hennequin），其绘画风格是法国—佛兰德斯式的，而鲁昂博物馆的《带翅膀的鹿》（1450—1460年左右），或者克吕尼博物馆著名的《与独角兽在一起的贵妇人》挂毯上的绘画风格则是法国式的。

但是，在这些伟大的杰作跟那些普通的"草地纹"挂毯，（即牧羊人、农民或伐木工人图案挂毯）之间，存在着一种真正的差异。在那些"草地纹"挂毯中，公式化的老一套图样不断重复，许多作坊经常部分地再度使用原有的图样，以至于在1476年，布鲁塞尔的画家们将城内的织毯工人们告上了法庭，指责这一做法的泛滥成灾。



中世纪的终结

15世纪是意大利文艺复兴的世纪，也是哥特式艺术最后的繁荣时代。这是一个复杂的时期，被称为“中世纪的秋天”（历史学家胡伊辛伽语）。这一时期，哥特式的欧洲陷入了百年战争最后的动荡以及西方的大分裂，查理的勃艮第王国的梦想最终失败。但这个时期也是各民族兴起和现代语言形成的时代，是文艺复兴在意大利取得辉煌的时代。

哥特风格的最后作品，曾被人指责为无节制、焦虑、火焰式的“疯狂”。其实它既不乏伟大，也不乏情感。

所谓的“火焰式”哥特艺术，主要用于建筑与大型装饰。之所以这么叫，是因为曲线与反曲线的大量运用，在窗户的衬壁上画出火焰与火舌的形状，其最有特色的例子大概要数旺多姆的三位一体教堂的正面（1500年左右）。火焰式哥特艺术在平面与结构上都没有任何创新，它的创新表现在装饰的强调与繁复上。矛形与心形饰，椭圆窗饰，尖拱成大括号形，或低平，或呈三心拱，带有卷叶形花饰和皱叶甘蓝饰，上面带有一个巨大的居中的枪头饰；线脚或尖或平，高高的勒脚突起，有生动的尖脊等等。这一风格在14世纪末期悄悄地发展起来，如吉·德·达玛尔坦为贝里的公爵建造的里永（Riom）的圣礼拜堂，而在15世纪更加繁荣，形式更加繁复，将教堂的正面、大门与窗子变成真正的华美乐章，有时更显示出前所未有的娴熟技艺。

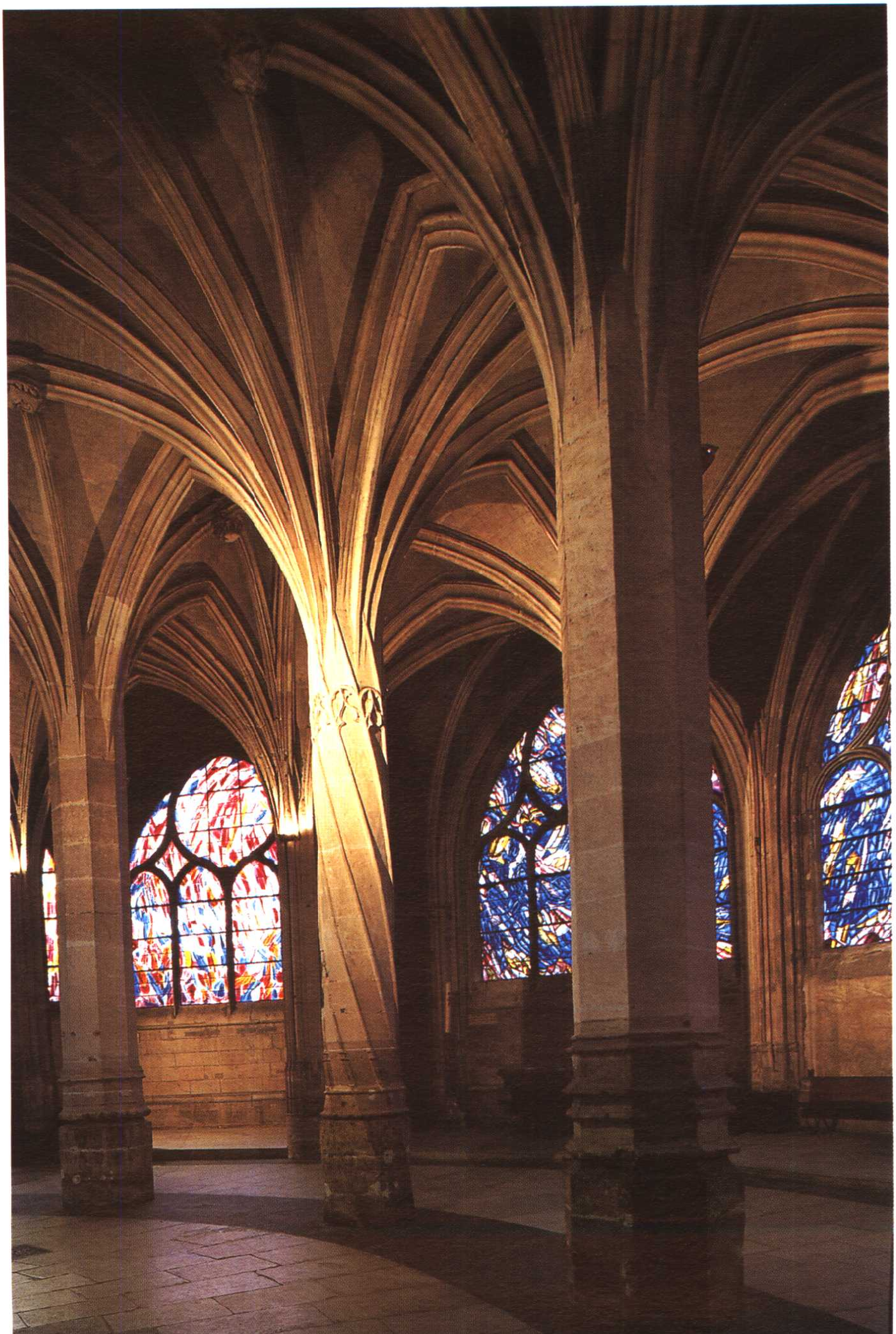
在鲁昂的圣玛克鲁向内弯曲的正面上，所有这些因素都存在（1434年始建）。在圣米歇尔山的祭坛（1446年始建）、荆冠圣母院（马恩河省）、巴黎的圣赛弗兰教堂（15世纪下半叶建造）和民间建筑中（布尔日的雅克·科尔府邸，1438年始建，鲁昂的市政府），也都出现了这些因素。15世纪末、16世纪初，在阿布维尔的圣伍尔夫兰教堂的正面、旺多姆教堂的正面、卢维耶的圣母院（Louviers，1510年左右），在布鲁（Brou，1530年左右），装饰化程度到了谵妄的地步，有时在繁复之下甚至掩盖了建筑的线条（鲁昂的伯尔塔，1487—1507年）。在建筑的内部，拱顶分为一束束的枝肋与居间肋，以悬垂式拱顶石为装饰，柱头消失了，拱顶直接插入支撑物中（克雷里的圣母院，1440—1482年）。这些支撑物有时是一束束垂直的棱形肋，有时又是古代式的光滑立柱（南锡附近的港上圣尼古拉教堂，1496—1544年），有时也显出弯曲的轮廓（罗德兹的大教堂），或者采用一个螺旋式的装饰（巴黎的圣赛弗兰教堂）。人物雕刻艺术也融入这一美学中，

右页：

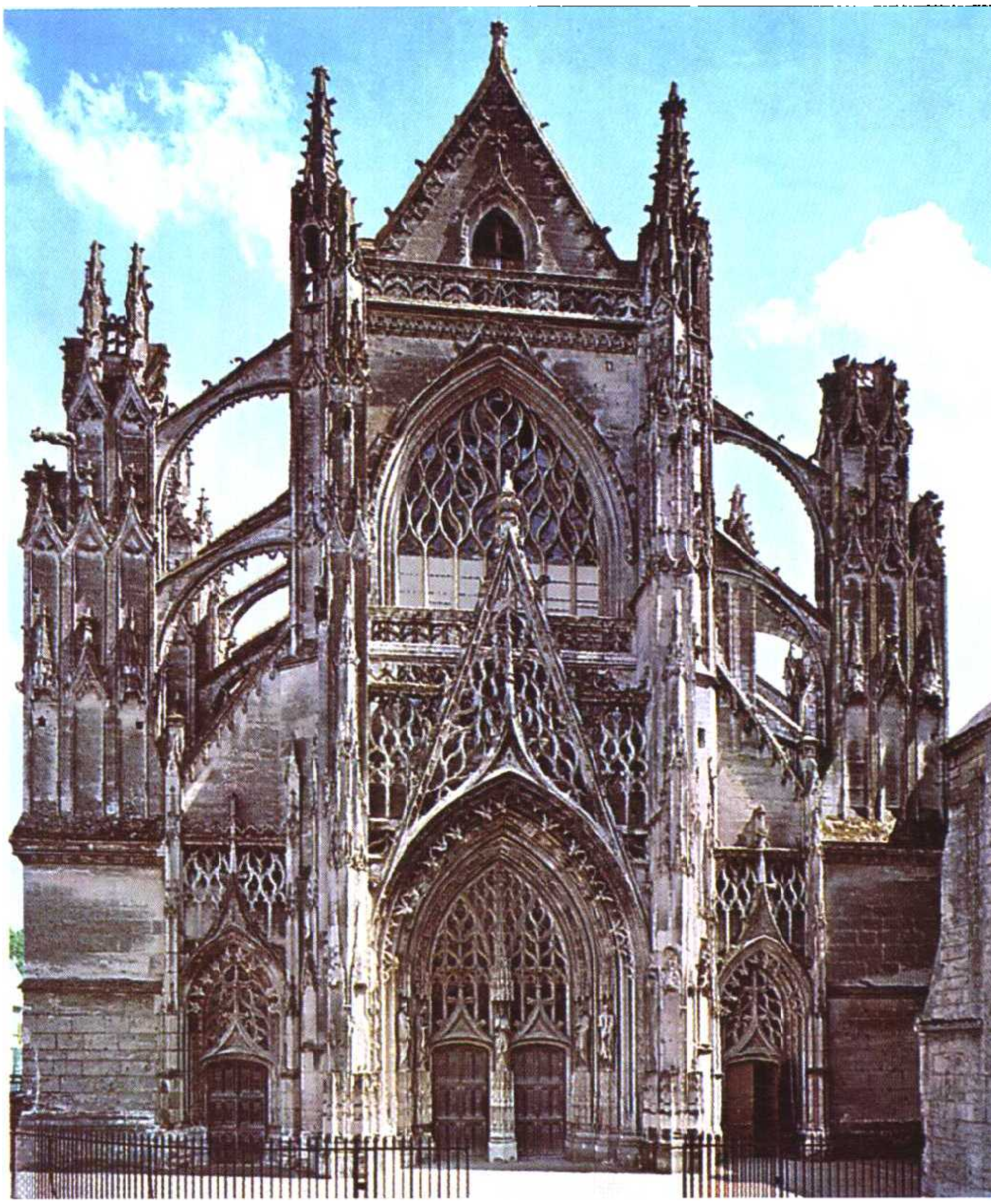
圣赛弗兰教堂，回廊内景

巴黎，15世纪下半叶。

摄影：© Serge Chirol



三位一体教堂
旺多姆（卢瓦谢尔省），教堂西部正面，1500年左右。
摄影：© Greff–Iris/T



附在大门的花边饰或祭台的封闭圈上（阿尔比的圣塞西利亚教堂，是1473—1502年为大主教昂布瓦斯的路易建的），或者就走自己的道路，不管是墓葬的还是虔诚的雕像，但在大多数情况下，是位于堂皇的华盖或者缩小了的建筑之下（布鲁的墓）。艺术家们将哥特式的现实主义加以夸张，以幻觉的方法造成真实感，多用假建筑与拟真的雕刻布景（布尔日的雅克·科尔府邸的假窗中靠着的人物），并发展起新的图像主题，构思出了许多基督入葬的场景，就像真正的戏剧场景一样（沙乌尔斯[Chaource]，托奈尔[Tonnerre]，索莱姆[Solesmes]），其中基督受难场景中的人物都按真人大小刻出。墓葬艺术本身有时也出现奇怪的变形，就像奇特的菲利浦·波特（[Philippe Pot]，卢浮宫博物馆）的墓，只是由哭泣的人撑起上置死者卧像的盖板。

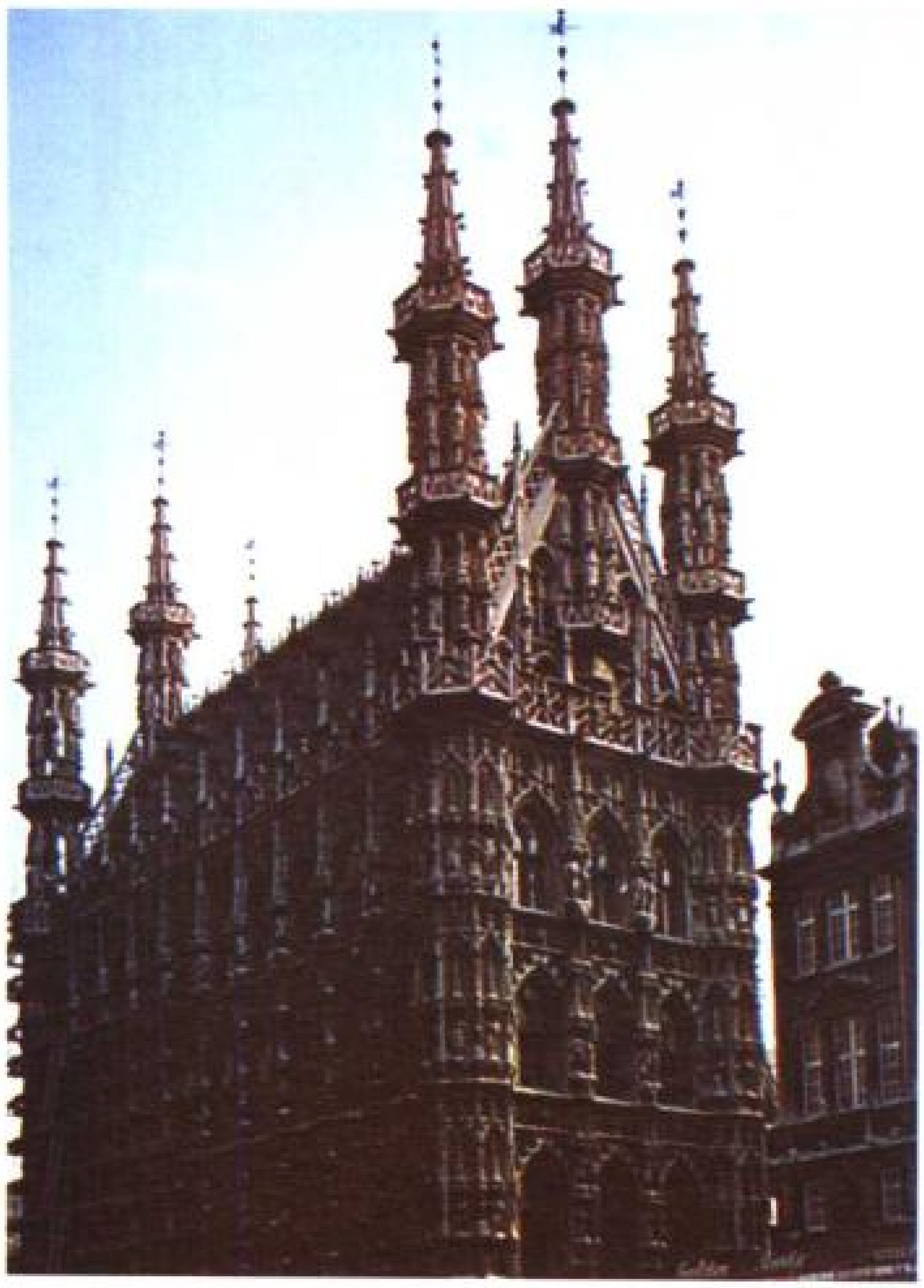
火焰式装饰在小一些的范围内得到发展，表现在莫伯日(Maubeuge)的圣女阿尔德贡德的面纱圣物匣精致的小窗孔

右页下图：
雅克·科尔府邸
布尔日，朝向内院的正面，1443—1453年。这是为国王查理七世的财政总裁雅克·科尔（1438—1451年任职）建造的。
摄影：© Phédon Salou–Artephot/T

卢万市政大楼
由拉耶恩斯的玛提厄
建造于1448–1463年。
摄影：Ch. Monty-Larbor/T

上（1469年），下面有两个天使弯腰撑着，上面有一个珍贵的、镂空的小建筑。这种装饰也布满祷告席（亚眠大教堂，1508–1522年）、匣子或者木雕的餐具柜上。

火焰式艺术在荷兰和佛兰德斯地区发展神速（卢万的市政大楼），并在荷兰南部系列制作大量的大型绘制或镀金的后屏画（安特卫普和布鲁塞尔）。在英国，牛津的神圣学院（1430–1483年）、剑桥的国王学院的教堂（17世纪完工）也属于同一种繁复的装饰艺术。这种艺术在威斯敏斯特学院亨利七世的教堂中悬垂式拱顶石上，将哥特式的拱顶进行重组，具有非现实的效果（1503–1519年）。在日尔曼国家，格但斯克的圣母玛丽亚教堂、因戈尔施塔特的圣母院和安娜贝格的圣安娜教堂（奥地利），墙柱似高大乔木，拱顶上呈树枝状，其效果跟亚当·克拉夫特（纽伦堡的圣罗朗教堂，1493年，20余米高）、格列高尔·埃尔哈德特、汉斯·莫尔茨切或瓦尔特·斯托斯（克拉科夫的圣院内的后屏画，1486年）雕刻的令人惊叹的后屏画一样，混合了许多不同的体裁：一个居中的箱子框住动作狂热的雕像，上面有模仿金银饰品的镀金木冠，几乎跟拱顶一样高，箱子上还有可以移动的、带有绘画的拦板。德国的晚期哥特风格，沉重而繁复，在维尔兹堡一直持续到16世纪（代表人物有雕刻家提尔曼·里门施耐德，1468–1531年），在匈牙利、波希米亚和波兰则持续更久。在西班牙，火焰式哥特风格变得非常没有节制，可以跟布尔戈斯的大教堂耳堂上的交叉穹隆相比（1408年），或者表现在布尔戈斯的米拉弗劳尔的修道院的后屏画上，那是吉尔·德·西洛埃和迪埃戈·德·拉·



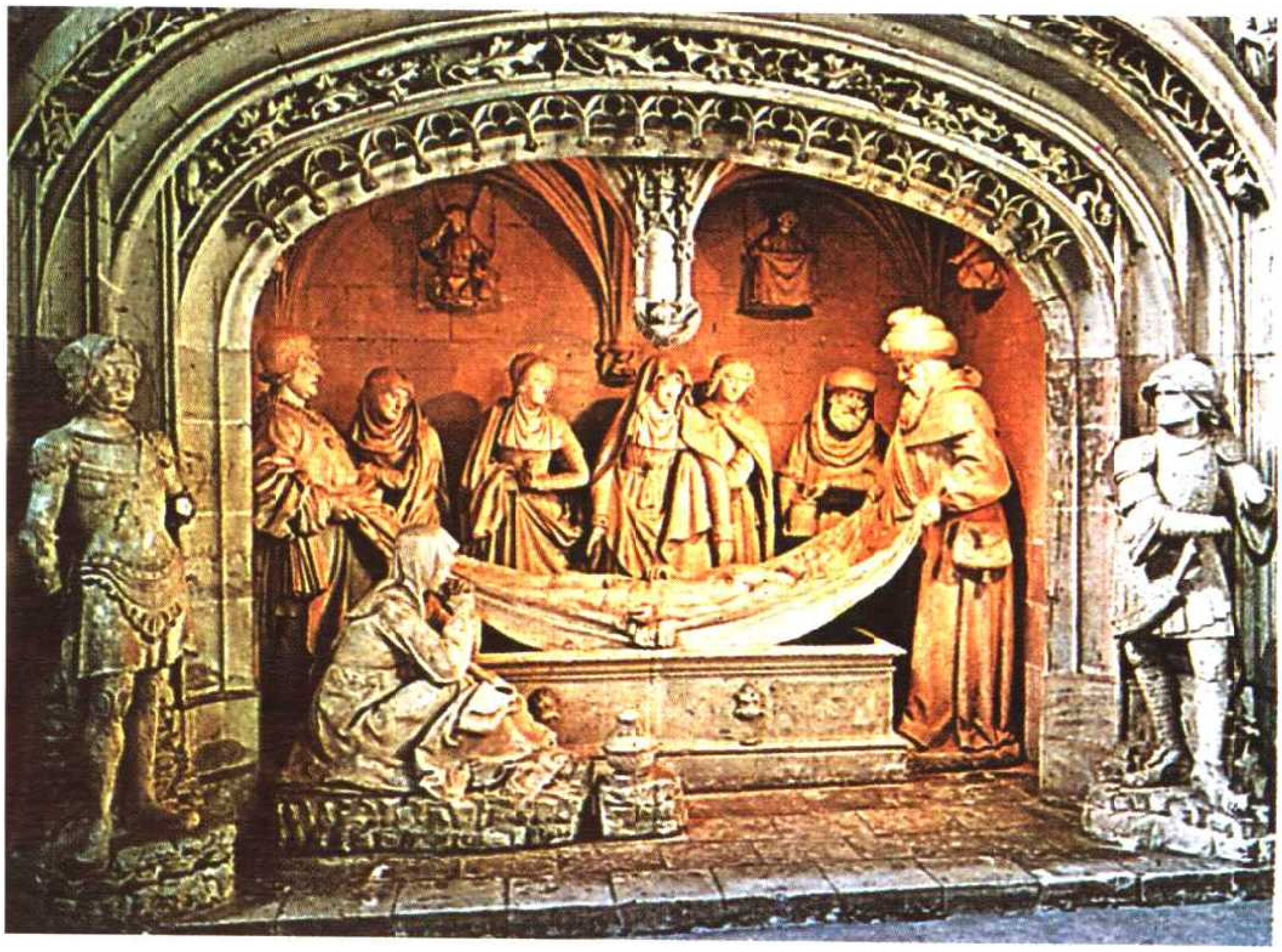


克鲁兹的作品（1496—1499年完成）。这座后屏画占据了整座墙，成为一个巨大的镀金屏幕。在葡萄牙，凯旋圣母玛丽亚教堂，火焰式哥特风格中加入了异国情调的因素，那是由葡萄牙海员们经过长途的旅行带回来的，特别是玛努埃尔一世统治时期（1495—1521年），在由博伊塔克（Boytac）建造的隐修院中大拱廊的装饰上得到充分的体现。

最后的哥特艺术与前文艺复兴

这一最后的、哥特式的、带着焦虑的探索跟在世纪初就出现在佛罗伦萨的文艺复兴完全古典式的节制形成对立：鲁昂的圣玛克鲁教堂上的花边饰跟佛罗伦萨的帕兹教堂是同时代的；列奥纳多·达·芬奇去世的时候，旺多姆的三位一体教堂的正面刚好完工。但是15世纪并不只是两个完全不同的艺术世界的对立：行将结束的哥特式和即将绽放的文艺复兴。在意大利本身，米兰大教堂的工地将哥特式装饰一直延续到17世纪初，而威尼斯宫殿细腻的哥特式风格（金屋）几乎是带着遗憾让位给文艺复兴的。

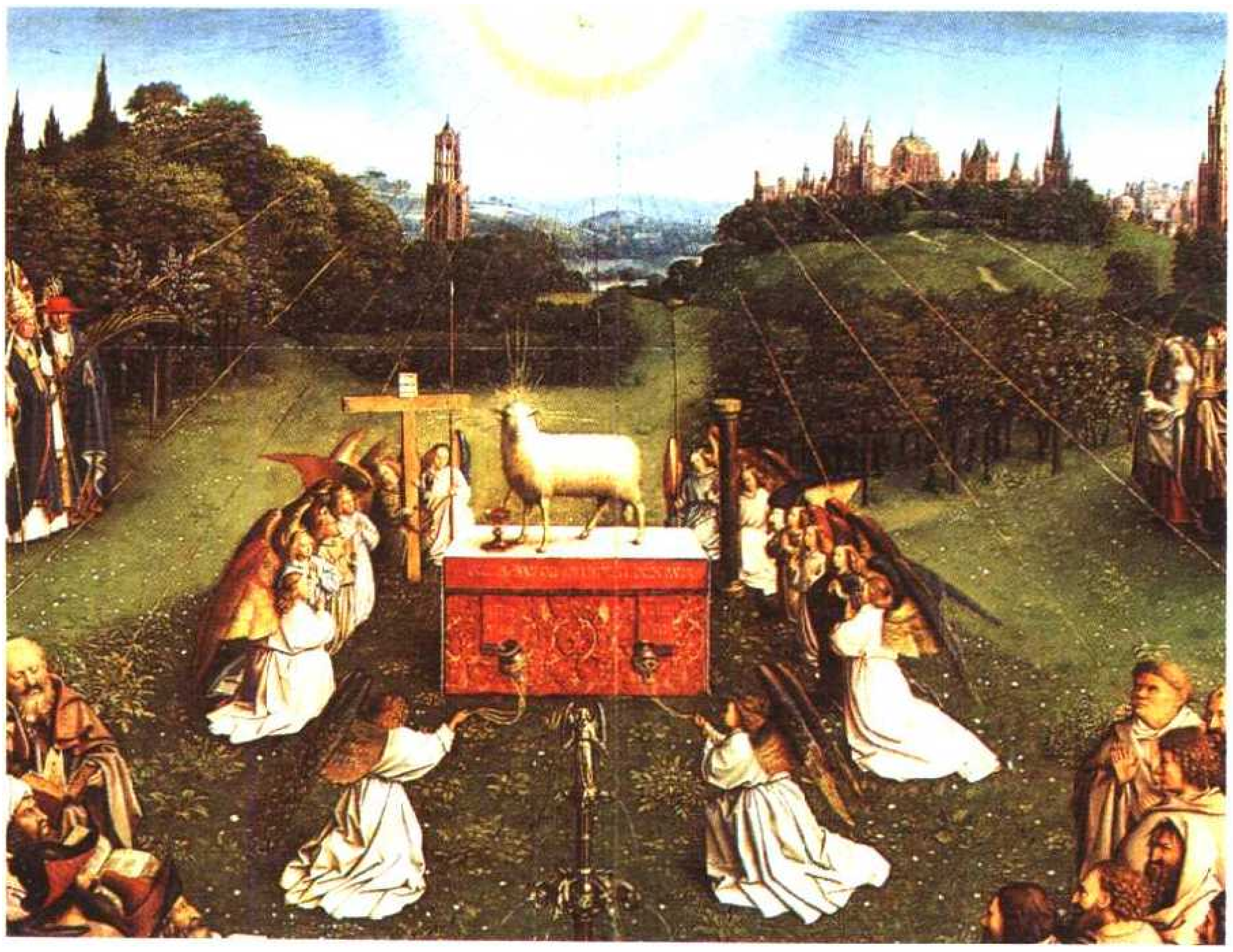
尽管在意大利，马萨丘已经在绘画中迈出了决定性的一步，但在欧洲其它地区的绘画中，还是能看到一种模棱两可性。跟意大利绘画的兴起同时期的，是佛兰斯德绘画的兴起，它是15世纪最重要的事件之一，从凡·爱克兄弟的创新开始（扬·凡·爱克，从1422年起就有记载，1441年在布鲁去世；



基督入葬，索莱姆的墓穴
（萨尔特），1496年。索莱姆的墓穴整体可以看出意大利文艺复兴的特征，被认为是许多1500年左右的大雕刻家相继雕刻的。
摄影：© 索莱姆教堂／T

胡伯特·凡·爱克，他的生平难以确定）。

今天，人们不再认为是凡·爱克兄弟发明了油画，但是他们被公认为是由林堡的兄弟开始尝试并与光线的作用紧紧联系在一起的佛兰德斯绘画革命之父。他们已被确定的第一件作品——《神秘主义的羔羊》（1432年，根特的圣巴冯大教堂），不仅因形式上的完美而令人惊叹，而且还由于使用了光线而将透视的一些问题明显地解决了。光线创造了由几个楼层式的水平结构组成的空间，决定形状与物体体积的质地，在远处加强或减弱一些细节部分，从中可以看出一种细致的观察力。



胡伯特和扬·凡·爱克兄弟
(Hubert et Jan Van Eyck)
《神秘主义的羔羊》
多联屏画（根特，圣巴冯大教堂）。中心画板局部表现的是圣人们围向羔羊。由大法官约斯·维德（Joos Vyd）与妻子为圣巴冯的施洗者圣约翰偏祭台订制。这幅多联屏画，根据画上的文字记录，是胡伯特在1425年（？）开始创作，由扬·凡·爱克在1432年完成的。
摄影：Lou © Larbor/T

佛兰德斯现实主义在这最后的发现中，彻底超越了中世纪的艺术，虽然在形式、灵感、线条和细节上仍与中世纪艺术有着千丝万缕的联系。从此以后，扬·凡·爱克开始自由地运用光线。光线或从一个窗户进入（阿尔诺尔菲尼夫妇的肖像，伦敦，国立画廊），或者在内室，间接地进入，去表现圣母与掌玺大臣罗兰（卢浮宫博物馆），并使圣母桂冠上哥特式的优雅的金银饰品、人物的脸以及衣褶都变得生动活泼。弗雷玛尔的大师（Flémalle，很可能就是罗伯特·康班，1406—1444年间活跃的图尔奈画家）对一些逸景式的细节保持了爱好（梅洛德[Mérode]三联屏，纽约，大都会美术馆）。他的学生，罗杰·凡·德·韦登（Roger van der Weyden）或称为帕斯图尔的罗杰（Roger de la Pasture），也是一位图尔奈人（1400年左右出生，1464年在布鲁塞尔去世），给传统的宗教主题与晚期哥特式细腻的优雅增添了一种痛苦的激情（《从十字架上解下基督》，马德里，普拉多博物馆，1435年），以及一种令人惊讶的抒情性（博讷的《最后的审判》多联屏，1445—1450年左右）。他的影响在整个15世纪都很大，影响了卢万的迪尔克·布茨（Dirk Bouts）、根特的与戈·凡·德·戈埃斯(Hugo van der Goes)和梅姆灵(Memling)。梅姆灵是中世纪佛兰德斯的最后一位伟大画家，1465—1494年活跃于布鲁日。

菲利浦·波特的墓
(菲利浦·波特是勃艮第的宫廷总管大臣,死于1493年),源自西都大教堂,勃艮第,14世纪末期(巴黎,卢浮宫博物馆)。
摄影:H. Josse
© Larbor/T



1364年,查理5世的兄弟腓力二世(死于1404年)成了勃艮第的公爵。他跟佛兰德斯的玛格丽特联姻,继承了佛兰德斯、阿图瓦和勃艮第的许多富饶的伯爵领地(即现在的弗朗什孔泰地区),奠定了公爵的经济与政治力量。他的继承者无畏者约翰(1404—1419年为公爵),腓力三世(1419—1467年)和胆大的查理(1467—1477年)都采用了巧妙的联姻与家族政策,更增强了勃艮第的实力,尤其将荷兰和泽兰(1428年)、布拉班特和林堡(1430)归于领土属下。当时的编年史学家乔治·查斯特兰和考米纳的菲利浦都详尽描绘了勃艮第王室前所未闻的奢华。

这一封建组合体的实力表现在勃艮第赞助范围的广泛。在第戎,在勃艮第,继斯吕特在尚默尔的工作之后,威尔夫的克劳斯(死于1439年)继续叔叔的工作,为最早的两位公爵的墓穴工作。在这一工地上,相继出现了15世纪勃艮第雕刻艺术最伟大的两位艺术家:让·德·拉胡埃塔(Jean de La Huerta生于阿拉贡地区,1443—1456年在勃艮第工作),以及安东尼·勒·莫阿图里埃(Antoine le Moiturier生于阿维尼翁,1466年起在勃艮第工作)。围绕着他们,形成了一个强大的雕刻流派,斯吕特式的雄浑体现在现实主义的线条之中。

佛兰德斯地区与荷兰经济上的繁荣从14世纪初就将勃艮第王国的重心移到了北部城市,即安特卫普、根特、布鲁日、里尔、阿拉斯和布鲁塞尔。都市火焰式哥特风格的发展跟在蒙斯和瓦朗谢讷的赫斯丁、布鲁日或里尔(让·米埃罗)的细密画(西蒙·玛尔米庸)的发展联系在一起,也与佛兰德斯油画在凡·爱克兄弟之后的霸权以及挂毯业的霸权相关。勃艮第公爵们的财务支出记录显示出他们向佛兰德斯或荷兰的金银饰工场的订货越来越多。如吉拉尔·洛瓦耶(活跃于1466—1495年),他为胆大的查理制作了圣物匣,1471年赠送给列日的圣朗贝尔教堂。

查理的结局导致了这种畸形发展的必然后果:路易十一将勃艮第重新纳于法国领土,从此成为法国的一个省,而荷兰与佛兰德斯则将它们的黄金时代一直持续到了17世纪。



瓦埃特·斯托斯
(Veif Sfoss)
纽伦堡人，克拉科夫的圣母院主祭台的后屏画，1477–1489年。左侧画幅，为《三王来拜》。
摄影：CAF ©Arch. Larbor/T

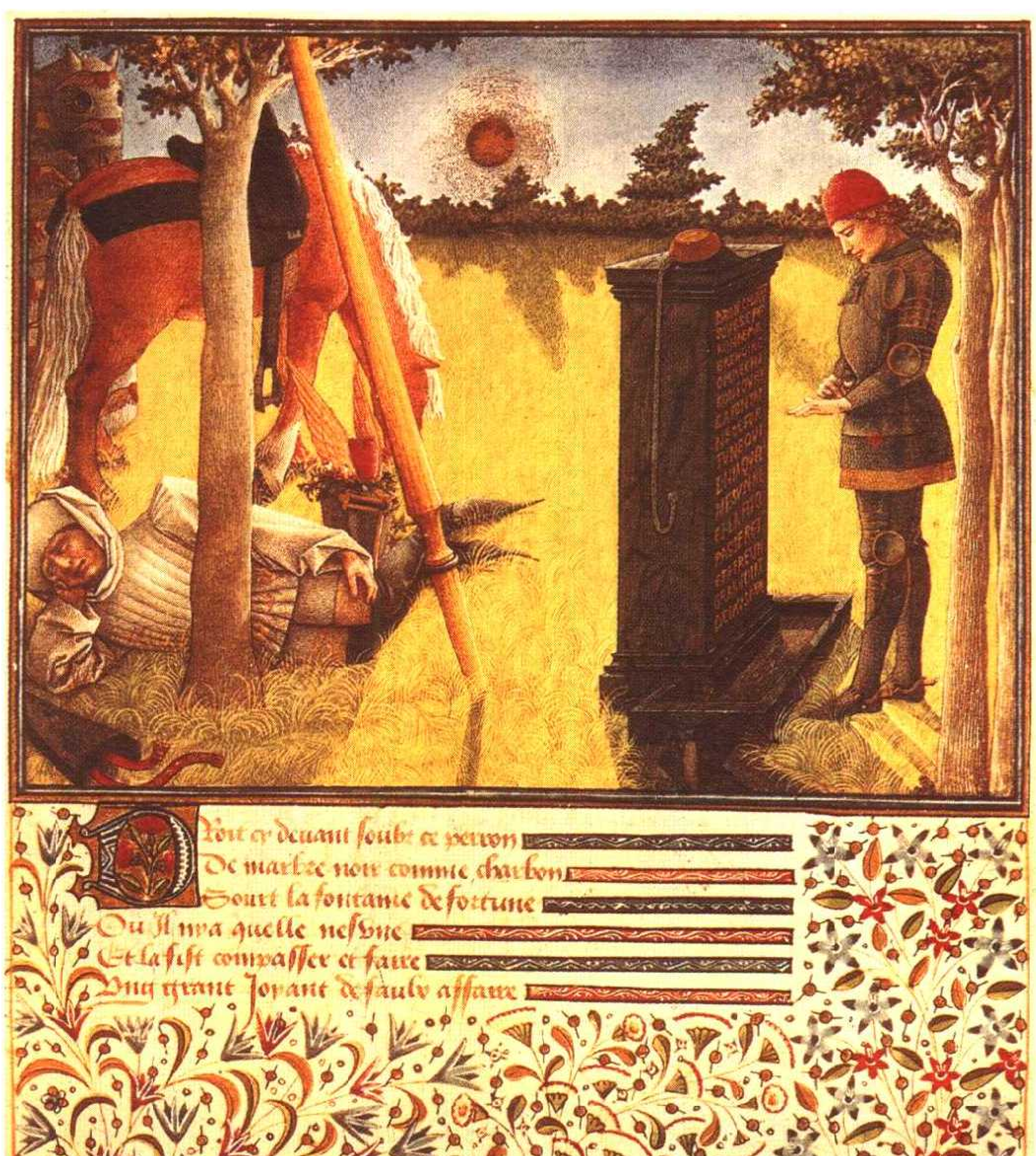
在整个15世纪，佛兰德斯绘画产生了持续的影响。在莱茵公国、西班牙和法国，它导致了哥特式绘画的最后一次革新。在莱茵公国，科隆学派完全扎根于传统，却也追随着斯特芬·洛赫奈（Stephan Lochner）发现了光线的作用，并将它用到微妙细腻的国际性哥特式风格中(《玫瑰灌木丛中的圣母》，科隆，瓦尔拉夫－里查尔兹博物馆，1448年)。在15世纪下半叶，凡·德·韦登的影响变得至为重要，出现了一系列的作品，效果好坏不一。在南边，维茨的康拉德(Conrad de Witz, 1431–1444年活跃于巴尔与日内瓦)模仿佛兰德斯绘画，创作了第一幅日尔曼绘画中的风景画，而在15世纪下半叶，中世纪画家们的世界在凡·德·韦登的教导下开始重新组织画面，只有马丁·勋高尔（Martin Schongauer，《玫瑰灌木丛中的圣母》，原藏于科尔马的圣马丁教堂）超过了他。

让·富凯
(Jean Fouquet)
签了名的自画像
源自默伦的修道院内双联屏画的框架。这是1452年为艾蒂安·谢瓦利埃（Étienne Chevalier）制作的(谢瓦利埃在1451年成为国王查理七世的财政总裁)。铜质，黑色珐琅与经过削切的双层金子。直径 6.8cm(巴黎，卢浮宫博物馆)。双联屏画《围满了天使的圣母与圣婴》(安特卫普，美术博物馆)，《艾蒂安·谢瓦利埃与圣艾蒂安》(柏林－达赫莱姆，市立博物馆)，以前有一个框架，上有圆形画像，其中就有这幅自画像，是惟一留存下来的，在某种意义上是一种画家的签名。这也是法国绘画史上的第一幅自画像。
摄影：H. Josse © Larbor/T



1428年，凡·爱克跟着勃艮第公爵的一个使团到伊比利亚半岛旅行。从1450年起，越来越多的佛兰德斯画家到西班牙与葡萄牙工作，从而产生了一个西班牙——佛兰德斯画派，特征是佛兰德斯绘画中的技巧加上自然主义的视觉和光线模式，但也有一种跟火焰式哥特风格的疯狂相似的张力、激情与对表现的探索，其杰作是由六幅画板组成的多联屏，在圣文森教堂，据说为努尼欧·冈萨尔夫斯绘制（里斯本博物馆）。

在法国，占主导的佛兰德斯绘画的影响中融入了一些意大利风格。如勒内国王的大师创作了《坠入爱河的心》手稿中的插图（1465年左右），或体现在“艾克斯的《天神报喜》三联屏大师”那里（1445年，艾克斯大教堂）。创作这两幅作品的大师可能同是巴特雷米·德·爱克。恩格朗·卡尔顿(Enguerrand Quarton)也在维勒纳夫－勒－阿维尼翁的《圣母戴上桂冠》(1453年）和《圣母哀子》(卢浮宫博物馆）中，将带有哥特式线条的中世纪主题跟光线的作用结合起来。尤其是让·富凯（Jean Fouquet，图尔，1420—1481年）很好地代表了法国艺术的这一新趋势。他从他的意大利之行(1444—1446年)带回了一种对空间与透视的新的感知，他将它跟一种佛兰德斯式的现实主义的高度掌握结合起来。《查理七世的肖像》(先于意大利之行？卢浮宫博物馆)、默伦的《三联屏》（1450—1460年，柏林与安特卫普)、努昂斯的《圣母哀子》以及《古代故事》手稿中留存下来的某些插图（1470－1475年，卢浮宫博物馆)，是他遗留下来的一些重要作品。在



《坠入爱河的心》的大师《心在读着关于魔泉水的文字》
1460–1470年（维也纳，奥地利图书馆）。这部讲述了拟人化的激情故事的寓言小说是由著名的国王勒内写的，他是安茹的公爵、普罗旺斯的伯爵和西西里的国王（死于1480年）。大师为他完成了一系列的维也纳手稿中的插图。画中表现出在追求奇妙与奇幻的骑士世界中，充满了梦想与光线的柔和诗意。
摄影：© 奥地利图书馆，维也纳/T

一个哥特式风格依然风行的国家里，他代表了一种更为节制、更为柔和的流派，被人称为“法国艺术的休息期”，或者法国“前文艺复兴期”，这一风格在雕刻艺术中也可以见到。在卢瓦尔河谷，15世纪中期，洛什的《圣母》与《圣约翰》（分别藏于纽约大都会博物馆和卢浮宫博物馆），以及后来在阿列省和波旁省（龙威的圣母，卢浮宫博物馆；尚特尔城堡的雕像，卢浮宫博物馆），人物衣褶的简洁与宽大，人物脸部的柔和以及一种普遍的宁静，说明在一些雕刻师那里已经出现了跟让·富凯的追求相似的东西，而这种追求已经跟文艺复兴相当接近了。

大事年表

年代	政治	文化与科学	艺术
397	狄奥多西一世命令关闭世俗庙宇。	397年圣马丁之死。 圣哲罗姆翻译《圣经》。	
406	大规模入侵。	圣奥古斯丁：《忏悔录》、《上帝之城》……	马赛的圣维克多高卢东南部的圣洗堂。
410	阿拉历克洗劫罗马。	432年圣巴特里克开始让爱尔兰皈依基督教。	希尔德里克一世的珍藏品。
451—452	阿提拉到处袭击。		
476	西罗马帝国灭亡。		
481—511	克洛维统治。	法兰克人皈依基督教。 波伊提乌：《哲学安慰》。 圣本尼狄克建立笃会。	波伊提乌双联屏。 拉威纳，圣阿波利奈尔－勒－纳夫教堂。 拉韦威纳，圣维塔尔。
493—526	狄奥多里克。		
527—565	查士丁尼皇帝。		
568	伦巴第人在意大利。	爱尔兰人圣哥伦班向司各特人和皮克特人传播福音。 图尔的格列高利：《法兰克人历史》。	《德欧德林德精装书》。
590—604	的格列高利一世任教皇。		
629—639	达戈贝尔特。	塞维利亚的伊西多尔。 尊敬的比德：《英国僧侣史》(672—735年)。	汝阿尔(地下教堂)。 圣埃洛瓦十字架。 沙丘的地下坟墓。 加拉扎尔珍藏品。 杜洛之书。 苏顿·侯的珍藏品。
632	穆罕默德之死。		
711	阿拉伯人入侵西班牙。		
732	查理·马尔特尔在普瓦捷阻挡住阿拉伯人的进攻。	拜占廷毁坏圣像活动(726—843年)。 700年左右：《比奥伍尔夫》小诗。	拉特奇斯祭台。
751	矮子丕平政变。	圣卜尼法斯，日尔曼的“使徒”。	
800	查理曼大帝成为西方皇帝。		凯尔斯之书。 戈德斯卡尔克福音书。 达格尔夫圣诗篇。 亚琛的圣礼拜堂。
814—840	路易一世。 诺曼底侵略之始。	艾因哈德，《查理曼大帝的生平》(821年以前)。	乌得勒支圣诗篇。 米兰的圣安布罗焦兹祭台。
843	凡尔登条约。	斯特拉斯堡誓言(842年)。 世俗语言的最早文本：古德语与罗曼语。	欧塞尔，圣日尔曼。 维维恩《圣经》。 圣埃默然的《金书》。
875—877	秃头查理当上皇帝。		

年代	政治	文化与科学	艺术
911 962 987	埃普特河畔的圣克莱尔条约：诺曼底公爵领地产生。 奥托一世重振帝国。 于格·卡佩登基。	欧洲封建制兴起。 克吕尼修会的形成（909年）。 阿维森（980—1037年）。 纳拉乌尔·格拉贝尔：*《编年史》*。	格恩洛德，圣西里阿克。 "*《格列高利之书》*的大师。"希尔德斯海姆。 孔克，*《圣女福瓦之正面像》*。 卡尼古的圣马丁。 圣热尼-代-封丹。
1030—1091 1066 1073—1085 1085	诺曼底人在意大利南部和西西里。 征服者哲罗姆在英国。 格列高利七世任教皇。 西班牙的收复领土战争：卡斯蒂利亚的阿方索七世打下托莱多。	东正教分裂（1054年）。 格列高利改革。 *《罗兰之歌》*（1100年左右）。 *《道姆斯德之书》*。	巴约的挂毯。 卢瓦尔河畔的圣本尼狄克教堂。 图尔尼，圣菲利贝尔。 蒙卡森的神父迪迪尔。
1095—1099	第一次东征，征服耶路撒冷，建立东方拉丁国家。	西督修会建立（1098年）。 熙德之死（1099年）。	图卢兹圣塞尔南教堂。 斯塔夫洛的*《圣经》*。 达勒姆圣萨凡教堂。 西都的*《道德之书》*。
1137—1180 1152—1190 1154—1189 1187	路易七世统治。 红胡子腓特烈一世。 金雀花王朝的亨利。 耶路撒冷沦陷。	圣贝尔纳。 阿维罗埃斯（1126—1198年）翻译亚里士多德。 克雷蒂安·德·特罗亚：*《朗斯洛》*、*《佩尔斯瓦尔》*。 *《特里斯丹和绮瑟》*。	斯塔夫洛的维巴尔德。 絮热在圣德尼欧坦的夏娃。 沙特尔，"王家大门"。 温切斯特*《圣经》*。 格朗蒙画板。
1204 1212 1215—1250	第四次东征，占领君士坦丁堡，建立君士坦丁堡拉丁帝国。 托洛萨的拉斯·纳瓦斯的西班牙之捷。 腓特烈二世。 豪亨斯托芬成为西西里国王。	维拉杜安。 索邦大学建立（1215年）。 多明我修会建立（1216）。 *《大宪章》*（1215年）。	凡尔登的尼古拉。 阿尔佩的圣体匣。 拉昂教堂的正面。 大教堂（沙特尔，布尔日，兰斯，博韦）。 腓特烈二世"文艺复兴"。
1226	圣路易登基。	阿西西的圣弗朗索瓦去世。 马可·波罗在中国。	巴黎的圣礼拜堂的祝圣（1248）。

大事年表

年代	政治	文化与科学	艺术
1270	第八次东征失败。圣路易之死。	圣托马斯《神学大全》。	特鲁瓦的圣乌尔班教堂。
1283	普鲁士：条顿骑士。		乔瓦尼·比萨诺。
1285–1314	腓力四世在位。		
1309	教皇克雷芒五世在阿维尼翁。	儒安维尔：*《我们的国王路易的圣言与善行之书》*。(1309 年左右)	契玛布埃，杜乔。科隆大教堂的祭台被祝圣（1322 年）。
1337	百年战争之始。	但丁：*《神曲》*。莱茵地区的神秘主义理论家埃卡尔特大师。	乔托。让·普赛尔。西蒙·马提尼。奥尔维埃托圣物匣（1338 年）。埃夫勒的让娜的*《圣母》*（1339 年前）。
1348	大鼠疫。	彼特拉克（1304–1374）。薄伽丘：*《十日谈》*。	
1364–1380	查理五世。	让·弗瓦萨尔（1333 或 1337–1404 年左右）。	列日的让。安德烈·波纳伏，帕尔勒兄弟。
1378	西方大分裂。		昂热的*《世界末日》*挂毯。
1384	腓力二世成为勃艮第公爵。	乔叟：*《坎特伯雷故事集》*。	克劳斯·斯吕特。威尔顿双联屏。*《小金马》*。
1415	阿赞库尔之战。		林堡的兄弟。
1420	特鲁瓦条约。	*《模仿基督》*。	凡·爱克兄弟。
1429–1431	圣女贞德。	让·维庸（1431–1463 年）。	圣米歇尔山大教堂祭坛。
1453	君士坦丁堡沦陷。	谷登堡：印刷术开始。	凡·德·韦登。
1461–1483	路易十一在位。		让·富凯“*《坠入爱河的心》*的大师。”
1477	胆大的查理去世。		
1492	天主教国王们打下格拉纳达。	发现新大陆。	瓦埃特·斯托斯。

*在“文化与科学”以及“美术”栏中提到的事件不可能完全精确地定出日期。我们只能把它们大致放置在大事年表的第一竖行中年代的前后。

参考书目

H.Focillon, *Art d'Occident, le Moyen Âge roman et gothique,* Armand Colin, Paris, 1938(rééd.1983).

Moyen Âge, Chrétienté et Islam, éd. C.Heck, 《Histoire de l'Art》, Flammarion, Paris, 1996.

D.Duret, *Architecture religieuse, notions élémentaires,* Letouzey et Ané, Paris, 1950.

M.Barrucand, J.-P.Caillet, C.Jolivet-Lévy et F.Joubert, *L'Art du Moyen Âge,* Réunion des Musées nationaux/Gallimard, Paris, 1995.

M.Vieillard-Troiékouroff, J.Thirion, L.Pressouyre et al., *Architecture et sculpture des origines à nos jours; Moyen Âge et Renaissance,* F.Nathan, Paris, 1970.

X.Barral I Altet, G.Duby et S.Guillot de Sudiraut, *La Sculpture, le grand art du Moyen Âge du v[e] au xv[e] siècle*, Skira, Genève, 1989.

M.-M.Gauthier, *Émaux du Moyen Âge occidental,* Office du Livre, Fribourg, 1972.

D.Gaborit-Chopin, *Ivoires du Moyen Âge,* Office du Livre, Fribourg, 1978.

Trésors des églises de France, exposition du musée des Arts décoratifs, Paris, 1965.

Le Trésor de Saint-Denis, éd. D. Gaborit - Chopin, exposition du musée du Louvre, Paris, 1991.

L'Oeuvre de Limoges. Émaux limousins du Moyen Âge, éd. E.Delahaye et B.Boehm, catalogue de l'exposition du musée du Louvre, Paris, 1995-1996 et du Metropolitan Museum, New York, 1996.

J.Hubert, J.Porcher, W.-Fr.Volbach, *L'Europe des invasions,* Gallimard, 《Univers des formes》,Paris, 1967.

C.Nordenfalk, *Manuscrits irlandais et anglo-saxons,* Chêne, Paris, 1977.

P.Skubiszewski, *L'Art du haut Moyen Âge, l'art européen du VI[e] au IX[e] siècle,* Le Livre de Poche, Paris, 1998.

J.Hubert, J.Porcher, W.-Fr. Volbach, *L'Empire carolingien,* Gallimard, 《Univers des fromes》,Paris, 1968.

Fl.Mutherich, *Peinture carolingienne,* Chêne, Paris, 1977.

Charlemagne, exposition à Aix-la- Chapelle, 1965.

M.Durliat, *Des Barbares à l'an mil,* Mazenod, Paris, 1985.

L.Grodecki, Fl.Mutherich, J.Taralon, Fr. Wormald, *Le Siècle de l'an mil,* Gallimard, Paris, 1973.

J.William, *Manuscrits espagnols du haut Moyen Âge,* Chêne, Paris, 1977.

X.Barral I Altet, Fr. Avril, D.Gaborit-Chopin, *Le Temps des croisades,* Gallimard,《Univers de s formes》, Paris, 1982.

X.Barral I Altet, Fr. Avril, D.Gaborit-Chopin, *Les Royaumes d'Occident,* Gallimard, 《Univers des formes》, Paris, 1983.

E.Vergnolle, *L'Art roman en France,* Flammarion, Paris, 1994.

M.Durliat, *L'Art roman,* Citadelles-Mazenod, Paris, 1982.

参考书目

H.-E.Kubach, *L'Architecture romane,* Berger-Levrault, Paris, 1981.

B.Rupprecht, M.Hirmer, *Romanische Skulptur in Frankreich*, Hirmer, Munich, 1984.

A.Grabar, C.Nordenfalk, *La Peinture romane*, Skira, Genève, 1958.

W.Cahn, *La Bible romane,* Office du Livre, Fribourg-Paris, 1982.

L.Grodecki, *Le vitrail roman,* Office du Livre, Fribourg, 1977.

Rhin-Meuse, Art et Civilisation, 800-1400, exposition des Musées royaux d'Art et d'Histoire,Bruxelles, 1972.

W.Sauerländer, *le Siecle des cathedrales 1140-1260,* Gallimard, 《Univers des formes》, Paris,1989.

A.Erlande-Brandenburg, *La Conquête de l'Europe, 1260-1380,* Gallimard, 《Univers des formes》, Paris, 1987.

R.Recht, A.Chatelet, *Automne et renouveau, 1380-1500,* Gallimard,《Univers des formes》,Paris, 1988.

L.Grodecki, *Architecture gothique,* Berger-Levrault, Paris, 1979.

J.-R.Gaborit, *Art gothique,* Hachette, 《Histoire mondiale de la sculpture》, Paris, 1978.

D.Kimpel, R.Suckale, *L'Architecture gothique en France, 1130-1270,* Paris, 1990.

W.Sauerländer, *La Sculpture gothique en France*, 1140-1270, Paris,1972.

L.Grodecki, C.Brisac, *Le Vitrail gothique au X III^e siècle,* Vilo, Paris, 1977.

Fr.Avril, *L'Enluminure à la cour de France au XIV^e siècle,* Chêne, Paris, 1978.

F.Avril, *L'Enluminure à l'époque gothique,* Bibliothéque de l'Image, Paris, 1995.

Ch.Sterling, *La Peinture médiévale à Paris 1300-1500,* Bibliothèque des Arts, 2 vol. Paris, 1987et 1990.

F.Avril et N.Reynaud, *Les Manuscrits à peinture en France, 1440-1580,* catalogue
de l'exposition de la Bibliotheque Nationale, Paris, 1993.

Les Fastes du gothique, Le siècle de Charles V, éd. F. Baron, exposition du Grand Palais, Paris, 1981.

L'Art au temps des rois maudits, Philippe le Bel et ses fils 1285-1328, éd. D.Gaborit-Chopin,exposition du Grand Palais, Paris, 1998.

M.Laclotte, D.Thiébaut, *L'École d'Avignon,* Flammarion, Paris, 1983.

E.Castelnuovo (Dir.), *La Pittura in Italia:il Duecento e il Trecento,* Electa, Milan, 1986.

M.Laclotte, *Les Primitifs franÇais,* Hachette, Paris, 1966.

M.-J.Friedländer, *De Van Eyck à Breughel, les primitifs flamands*, Montfort, Paris, 1964.

封面页
版权页
正文